

محاضرات
في
مشكلة الأبداع الفني
رؤية جديدة

الدكتور
عبد الحليم محمد
أستاذ الفلسفة وتاريخها
كلية الآداب - جامعة الإسكندرية

دار المعرفة الجامعية
١٠ شارع سوهر - الأزاريطة
الإسكندرية

إهداء

إلى من ألهمني إبداع ما أبدعت ... إلى زوجتي

مقدمة

تمثل مشكلة الإبداع الفني في مجال ما يسمى بالفنون الجميلة أعنى هذه المشاكل وأدقها ، كما أنها تمثل من جهة أخرى أعقد تلك المشاكل وأكثرها غموضا . ولعل هذا يفسر لنا سر تضارب الأقوال حولها ، وتباين الآراء فيها واختلاف النظريات التي تناوَلتها ، وتنافر المواقف بصددِها .

وبسبب ذلك يقع كل من يتصدى لهذه المشكلة ، أو يطالع على الكتابات التي سالت فيها الأقلام عنها ، في حيرة وتخبُّط وغموض . ولم لا ؟ وهو يرى من يعلق هذه المشكلة على حبال الأساطير والخرافات والغيبيات ؛ أو يخلق بها في سماء الوحي واللاهوت ، أو يرددها إلى ضياء العقل ونوره ، أو يتلصصها في ثنايا الواقع الاجتماعي والتاريخي ، أو يتغلغل بها إلى أغوار النفس وخفاياها .

ويحتوي هذا الكتاب ، الذي يسعدنا أن نقدمه اليوم إلى القراء على ثلاثة أبواب ، الباب الأول منها بمثابة مادة خام للبابين الآخرين ، تناوَلنا فيه جميع الآراء والمواقف - فيما فعل - التي تناوَلت مشكلة الإبداع الفني بالتفسير والوصف ، وذلك من خلال أربع نظريات رئيسية هي على التوالي : نظرية الإلهام أو المبقرية ، فالنظرية العقلية ، فالنظرية الاجتماعية ، فالنظرية السيكولوجية .

وإذا كنا في هذا الباب الأول قد تركنا لكل نظرية أن تعرض موقفها دون أدنى تدخل منا أو نقد ، فإننا خصصنا الباب الثاني بأكمله لتناول تلك النظريات بالنقد والتعليق أما الباب الثالث فهو رؤية جديدة لمشكلة الإبداع الفني ، نقدمها إسهاما منافي محاولة تفسير ووصف تلك المشكلة على أسس علمية وواقعية

بهيث تركنا تلك الرؤية ونحن على قناعة بكفايتها وكفاءتها في تفسير مشكلات
الابداع الفني ووصف لحظاتها وعملياتها من ألفها إلى يائها .

الباب الأول من هذا الكتاب إذن تناولنا فيه النظريات المفسرة والواصفة
لمشكلة الابداع الفني من خلال نظريات أربعة ، وفي ثنايا النظرية الأولى
أرصدنا اشذرات نظرية الإلهام أو العبقرية لدى هوميروس وهيراقليطس ليكي
تتوقف وقفه أكبر عند أفلاطون الذي تنسب إليه هذه النظرية ، ثم تتبعنا
خيط تلك النظرية عند الأفلاطونية الجديدة وأوغسطين وسانت بازل ،
وعرضنا بعد ذلك في وقفة طويلة للحركة الرومانتيكية في الفن من خلال
أقوال أو أعمال الفرد دي موسيه وديلاكروا وروسو ونيتشه وبيتهوفن
وجوته وهيرار دي نرفال ومردر وجان هول ريتشر وهوفمان وكولريج
وكيتس ورامبر وشوبمان والفونس دوديه وشيجل ولامرتين وبولان .

أما النظرية العقلية فلقد عرضنا لها من خلال أقوال أو أعمال بسكال
ورودين وفان جوخ ولالو وفرتيمر وبوانسكاريه ووايم كانون وإدجار بو
وليوناردو دافينشي وكايط وهيجل وشوبنهاور وجويو وبوزانكين وكاترين
هاتريك وجيلفود . وبجمل آراء هؤلاء أن عملية الابداع الفني نتاج العقل
وولادة الفكر ، وأنها تحتاج إلى تفكير طويل وبحث شاق وجهد إرادى يخضع
للتدليم والصياغة ، وأن الابداع الفني لا يحدث فجأة بل بمقدمات أو وعى
ولأنما هو انضباط فكري واع .

أما النظرية السوسيو لوجية فلقد عرضنا لها من خلال أقوال وآراء لويس
لافل وإرنست فيشر ويواج وبوسيلوف ويزيتوف وسيدنى فنكلشتين
وجوردون تشيلد وريموند هايير وجان كاسو وهويتمان وآلان وسوزيو

ودور كاييم ونيقولاييف . ولقد ركزت هذه النظرية على أن النحن أسبق من الأنا ، وأن اندماج الأنا والنحن يتم عن طريق الفن ، ورأت أن الفن إنتاج جمعي لا فردي ، وأن الإبداع الفني ينبع عن عقل جمعي أو لا شعور جمعي ، لكنها تطرفت وبالغت في أهمية دور المجتمع بحيث أصبح المجتمع عندهما هو المبدع والموضوع معا .

وآخر تلك النظريات التي عرضنا لها في الباب الأول هي النظرية السيكلوجية ، وقد عرضنا لها من خلال مدرسة التحليل النفسي لدى فرويد وأرنست جونز وهانز ساكس وأتور رانك وبريل وشارل بودوان وأوتو فنيكل وبراون وإدموند برجلر . ولقد أوقفنا هنا وقفة طويلة عند بحث فرويد في الإبداع الفني عند ليوناردو دافنشي ، وعند بحثه الآخر عن ديتويفسكي كفتان خالق وكأخلاقي وكعصابي وكأثم . ثم عرضنا بعد ذلك للحركة السيريالية في الفن من خلال أقوال وأعمال أندريه بريتون وفيلدمان وشاجال وباول كليه وماكس إرنست ومارسيل بروست وجيمس جويس وودي - كريكو وسلفادور دالي . وعرضنا أخيرا للشعور الجمعي عند يونج باعتباره منبع الإبداع الفني وحديثه عن النماذج البدائية والاستقاط والحس ، وختمنا عرضنا لهذه النظرية ببيان أوجه الاختلاف والاتفاق بينه وبين فرويد .

أما الباب الثاني فهو جهد نقدي عميق للنظريات التي عرضنا لها في الباب الأول ، وفي هذا الصدد فقد كان نقديا لنظرية الإلهام أو العبقرية منصبا على ما يلي :

١ - أننا لن نفيد شيئا ولن نستفيد العلم بدوره شيئا من حديث أنصار

هذه النظرية عن وجد صوفي أو نشوة إلهية أو تأثيرات شيطانية أو تدخل قوى خارقة في عملية الإبداع الفني .

٢ — إن الخيالات والأحلام التي ركن إليهما أنصار هذه النظرية وأفاضوا في بيان أهميتهما بالنسبة إلى الإبداع الفني ، لا يكفيان وحدهما في أي إبداع وإلا لماذا لم ينتج كل من تخيل أو حلم فنا ؟

٣ — ليس تنمية إلهام مفاجيء ، فكل إلهام ليس إلا وليد التفكير المصني المتواصل ، ولقد بينت الأبحاث المعاصرة أن اللاوعي نتاج الوعي .

٤ — فشل هذه النظرية في بيان عنصر الأداء أو التنفيذ ، وبيان تفسير إقبال الفنان على الإبداع الفني أو إحجابه عنه .

٥ — ليس صحيحا ما قرره أنصار هذه النظرية من أن الفن خلق من العدم ، وأن الفنان أصيل كل الأصالة ، فلا أصالة لفنان لا حرية له ولا اختيار ولا إرادة ، وإنما هو مجرد وسيط أو مررد أو قابل لوسحى إلهي أو شيطاني .

ولقد انتبهنا من نقدنا لهذه النظرية إلى رفض كابل لها ، وانتقلنا إلى نقد النظرية الثانية وهي النظرية العقلية ، وبينما أن فضلها يرجع إلى أنها نزلت بمشكلة الإبداع الفني من سماء الغيبات والأساطير إلى دنيا العقل وضياء الفكر إلا أننا وجهنا إليها أوجه النقد التالية :

١ — أنها أغفلت تماما عنصر الأداء أو التنفيذ ، وهو في رأينا عنصر ضروري وهام ؛ فمن الضروري للفكر المبدع أن يتخارج عن ذاته لكي يتم التنفيذ أو التحقق في الخارج ، وإلا ما كان هناك أي إبداع .

٢ — ومع أن هذه النظرية قد ركزت على أن الإبداع الفني يعود إلى العقل أو الفكر إلا أنها انشغلت في تحديد مسألة أصل الأفكار .. هل هي فطرية

كأنه فينا ، أم أنها مكتسبة من الواقع الخارجى ، أم أنها فطرية ومكتسبة معا .

٣ — فشل هذه النظرية في بيان لماذا وكيف يتجه الفنان إلى فن معين دون آخر .

٤ — أن عملية الإبداع الفنى لا يمكن أن تكون نتاج الفكر الإبداعي وحده بل هناك أدوار أخرى للحواس والوجدان أهملتها تماما تلك النظرية .

٥ — وإذا كان ثمة عقل نظرى وآخر حلى . أيمكن أن نقودنا أقوال هذه النظرية إلى افتراض وجود عقل فنى ؟

واقدا انتهىنا من نقدنا لهذه النظرية إلى إثبات النقاط الموجبة والسالبة لها ولم نرفضها رفضا كاملا ، كما رفضنا من قبل نظرية الإلهام أو العبقرية ، لأننا نعتقد أن للفكر دوره في عملية الإبداع وإن لم يكن هو الدور الوحيد .

أما النظرية الاجتماعية فلقد أثبتنا لها عدة جوانب إيجابية منها أنها وجهت الأنظار لأهمية المجتمع في عملية الإبداع الفنى ، وأضافت البعد التاريخى للبعد الاجتماعى ، كما أضافت لأول مرة بعد الأداء أو التنفيذ الذى لم يفتن إليه من قبل ، إلا أننا أخذنا عليها أوجه النقاط التالية : -

١ — فشلها في تفسير ما يمر الفنان مما عده من الناس ، إذ الناس جميعا حاصون على عقل جمعى أولا شعور جمعى .

٢ — فشلها في تفسير كيفية إبداع فن ما ابتداء من عقل جمعى أولا شعور جمعى .

٣ — بل إن العقل الجمعى أو اللاشعور الجمعى ثبت أنه مجرد وهم من الأوهام وفرضية ميتافيزيقية لا سند لها من واقع أو علم . وأن هذه الفرضية إذا سلمنا

بوجودها لا تستطيع أن تقدم لنا تفسيراً عن تفاوت الفنون وعن السبب في اتجاه الفنان إلى فن معين دون غيره .

٤ — ليس الدين وحده هو أساس الفن والابداع الفني كما ذكر دوركايم وبريوند باير .

٥ — كما أن حتمية دين ، أدت إلى دمج الظاهرة الامتطيقية ضمن الظاهرة السوسيوأوجية مع أن للظاهرة الأولى نوعيتها الخاصة ، بالإضافة إلى أنها أدت إلى طمس كامل لمعالم الفردية وتميز الفنان وتفرده دون سائر الناس .

ولقد مضينا بعد ذلك في تحليل ونقد النظرية السيكلوأوجية ، وقسمنا أوجه نقدنا لهذه النظرية إلى ثلاث مجموعات ، تناولت المجموعة الأولى منها نقد مدرسة التحليل النفسي لفرويد وتابعيه ، وتناولت المجموعة الثانية منها نقد الحركة السيرالية في الفن ، أما المجموعة الثالثة والأخيرة فلقد تناولت نقد نظرية يونج ولقد انحصرت نقدنا لمدرسة التحليل النفسي لفرويد وتابعيه فيما يلي :

١ — لم يتحدث فرويد أو تلامذته عن كيف يحدث الابداع الفني من بدايته إلى انتهاءه ، وأغفلوا تماماً مسألة التنفيذ أو الأداء .

٢ — ولم يبينوا لماذا يتجه الفنان إلى فن معين دون آخر .

٣ — لم يلتزم فرويد وتلامذته بالمنهج التجريبي ، فجاء المنهج عندهم تعسفياً وشكلياً .

٤ — نظرية فرويد وتلامذته قاصرة في الإحاطة بتنوعات الابداعات الفنية .

٥ — فكرة القسامي الفرويدية لا يمكن أن تؤدي وظيفة التي أرادها لها فرويد ، كما بين ذلك علماء النفس أنفسهم .

أما نقدنا للحركة السيرالية في الفن فلقد انحصرت فيما يلي :

١ - حيث أن الحركة السير يالية في الفن تتبع مدرسة التحليل النفسى فإن
نفس أوجه النقد التى وجهت لفرويد وتلامذته تنطبق على الحركة السير يالية .
٢ - إن العمل الفنى لا يمكن أن يعبر عن اللاشعور وحده بل لابد من
أن يتخلله لحظات شعورية .

٣ - فرويد يكتشف خدعة السير يالين في إنتاجهم افن لاشعورى هم
أنفسهم شاعرون به .

٤ - لا يمكن للتذوق الفنى أن يكون فى حالة لاشعورية كى يتقبل إبداعات
السير يالين اللاشعورية .

أما النقد الموجه إلى نظرية يونج فإنه ينحصر فيما يلى :

١ - تعامل يونج مع افكاره ومذهبه أكثر مما يتعامل مع الواقع الخارجى
وتكييفه للواقع الخارجى حسب افكاره .

٢ - يونج يقنع فيما يسمى بأغلوطة المائلة .

٣ - كيف يمكن أن ينقسم الناس إلى قسم كشفى وآخر سيكولوجى مع
أن لاشعورهم الجمعى واحدا .

٤ - وإذا كان يونج يركز على الحدس وهو فكرة غامضة ، وعلى اللاشعور
الجمعى وهو خرافى ، ويرى أنها يميزان الفنان الخالق ، وإذا كان اللاشعور
واحدا والحدس واحدا فكيف تتباين الفنون ، وكيف يتجه الفنان عنده إلى
فن معين دون غيره ؟ .

٥ - مساناة يونج عن تصور آلى للنشاط النفسى مع شىء من النزعة الحيوية .
وذلك بالإضافة إلى نقد وجهناه إلى مدرسة التحليل النفسى وينطبق بدوره

على نظرية يونج وهو أن فكرة اللاشعور وهم وفرضية لا سند لها من واقع أو علم . ونحن لا نقبل بأى حال أن يكون الجانب الخالك من الإنسان (اللاشعور الشخصى أو الجمعى) هو جوهر ومنبع الإبداع الفنى .

. . .

وعلى هذا النحو يسكون ما ذكرناه فى الباب الأول قد إنهار تماما، أو إنهار فى معظم جوانبه فى الباب الثانى ، إزاء جهد نقدى عفيف، وكان لابد لنا طالما أننا لم نرفض أى موقف من المواقف السابقة إما كليا وإما جزئيا ، أن نتقدم نحن بموقف خاص يحاول تفسير ووصف مشكلة الإبداع الفنى بصورة متكاملة ونسقية ، وهذا هو ما حاولناه فى الباب الثالث من هذا الكتاب .

ولنبدا هادىء ذى بدء فنشير إلى موقفنا الخاص ، فهذا الموقف يتمثل فى مشكلتنا المطروحة فى أن الإبداع الفنى يعبر عن تفاعل كلى دينامى بين الأنا والنحن أو بين الفنان وبين مجتمعه بحيث يسكون التفاعل كاملا والتلاحم تاما يصعب بتره أو تقسيمه أو تجزئته ، أو إن شئت قلت أنه موقف ذاتى موضوعى لا فصل فيه بين الذات والموضوع . ومن هذا المنطلق رأينا أن النظريات التى اتخذت لذاتها موقفا ذاتيا صرفا قد تأدت إلى الفشل فى تناول وعلاج هذه المشكلة ، فالموقف الذاتى المتمثل فى نظرية الإلهام أو العبقرية هو موقف فاشل تماما ، والموقف الذاتى المتمثل فى النظرية العقلية جعلها تدور فى دائرة فكرية مفرغة ، والموقف الذاتى المتمثل فى النظرية البيكولوجية جعلها تركز على الجانب الخالك من الإنسان وحسب وهو اللاشعور . ومن هذا المنطلق أيضا رأينا أن النظرية التى تطرقت فى الموقف الموضوعى البحت وهى النظرية الاجتماعية قد تأدت إلى نقاط ضعف كثيرة ، فلقد تأدى تهارف النظرية الاجتماعية فى الموقف الموضوعى وإفكارها للجانب الذاتى إلى عدم دقتها وتحددتها ، وإلى عدم

وضوحها ، وإلى تمسكها بخزائن العقل الجمعي أو وهم اللا شعور الجمعي . كما
تأدى بها هذا الموقف إلى الفشل في تمييز الفنان عن سائر أفراد القطيع والفشل
في إلقاء الضوء على أهمية الذات في عملية الإبداع الفني .

ولكي يكون موقفنا واضحا ومحددا بلورنا مشكلة الإبداع الفني في أربعة
أسئلة تدور حول منبع الإبداع الفني ، وعقله ، وكيفية حدوثه ، وكيفية تخارج
الإبداعات وتحقيقها في أعمال فنية ملموسة وما يرتبط بذلك من آداء أو تنفيذ
يتطلب وجود المادة ووجود عمل على تلك المادة . ولقد وجهنا هذه الأسئلة إلى
النظريات الأربعة الآتية الذكر وكانت النتيجة النهائية هي فشل جميع هذه
النظريات في تفسير ووصف عملية الإبداع الفني من كل أبعادها وكان علينا أن
نعيد توجيه تلك الأسئلة بذاتها إلى موقفنا الخاص كي يجيب عليها ، وقبل أن
نرى إجابات موقفنا الخاص ، أسسنا هذا الموقف على ما يلي :

١ - أن كل إبداع فني هو نتاج ذات مبدعة متفاعلة تفاعلا كلياً ودينامياً
مع ذاتها ومع الأبعاد الاجتماعية والتاريخية وكل ما هو واقعي .
٢ - لا يمكن الفصل أو البتر بين الذات والموضوع ، فهما يكونان مجسداً
واحداً متفاعلاً ومتماسكاً .

٣ - خارج ذات الفنان وعالمه الخارجي لا يوجد شيء ، فلا وجود لقوى
خفية أو غيبية أو شيطانية .

٤ - إن تمايز الفنون واختلافها من فن إلى آخر يعزى إلى ما يسمى بالإطار

• Framework

ونظراً لأن فكرة الإطار تمثل فكرة محورية في موقفنا ، وأن أي نظرية

من النظريات الآتفة لم تعرض لها ، فلقد توقفتنا وقفة كبيرة عند هذه المكرة
فبيننا أن مضمون الإطار مكتسب وليس بفطرى ، وأنه يساهم فى تنظيم الإدراك
والذوق ، وذكرنا أن أهم خصائص الإطار تنحصر فى :

١ - أنه أساس دينامى .

٢ - وأن العادات لا تمثل الإطار من كل جوانبه .

٣ - وأن علاقة الأنا بالإطار ليست معرفية أصلا ولكنها دينامية .

ثم أردفنا ذلك بذكر بعض نماذج من الفنانين المبدعين مبينين فيها كيف
يتم اكتساب مضمون الإطار ، وفى هذا الصدد تناولنا ليوناردو دافينشى
وكيتس وبايرون وتوفيق الحكيم ، وعلقنا على كيفية اكتساب مضمون الإطار
لدى كل واحد منهم طبقا لأفعواله وأعماله ، وخلصنا من ذلك إلى النتيجة التالية
وهى : أن الإطار مكتسب من حيث مضمونه ، وأنه شرط ضرورى للإبداع
ولولاه لما أبدع الفنان فى أى نطاق من نطاقات الفنون ، ثم أدلينا بالملاحظات
التالية على فكرة الإطار :

١ - أنه يمكن للشخص الواحد أن يحمل عدة أطر فى وقت واحد .

٢ - أن الإطار المسيطر على توجيه الفعل يجب أن يكون فى درجة عليا
من القوة تفوق سائر الأطر :

٣ - أن قولنا بأن عملية الإبداع يوجهها الإطار لا يعنى القضاء على جوهر
الإبداع من حيث أنه الخلق عل غير مثال .

٤ - أن فكرة الإطار يمكن أن تساهم فى حل عدد من المشكلات مثل :

أ - مشكلة التساهب بين أعمال الفنان الواحد .

ب - مشكلة وحدة الأسلوب بين مجموعة من الفنانين .

ج - مشكلة الوحدة بين الفنان والمتذوق .

د - أن الإطار اللازم للفنان المبدع لا يمكن اكتسابه إلا بعملية تذوق منظمة تنظيها خاصا ، وموجهة توجيها معينا ، وبالتالي تكون له دلالة خاصة عنده .

هـ - إن المران في حدود الإطار تساهم في تنظيم الإطار وزيادة قدرته

ورسوخه .

ولقد تبيننا تماما أن فكرة الإطار هذه هي الفكرة الوحيدة التي تستطيع أن تبين سبب اختلافات اتجاه الفنان إلى فن معين دون آخر ، وهي النقطة التي فشلت في بيانها وتوضيحها كل النظريات السابقة .

وفي خلال عرضنا لموقفنا أكدنا على ما يلي :

أن شخصية الفنان المبدع شخصية طاقلة لإنفعالية عارضة تعيش في بيئة ذات مضمون ثقافي اجتماعي تاريخي ، تتبادل معها الأثر والتأثير بطريقة ديناميكية متفاعلة من خلال إطار فرعي اكتسبت مضمونه من الخارج .

٢ - وأن أفكار الفنان ليست فطرية في عقله ، أو كامنة في داخله ، ولا يوحى له بها من قوى خفية أو غيبية ، إنها مكتسبة من الواقع الخارجي .

٣ - وأن الإنفعالية الفنان وتوتره النفسي ليست نتائج باطنه ، ولكن نتائج واقع خارجي تنصب زائرا بالأحداث والأقوال والأفعال .

٤ - وأن الفنان حينما يحقق إبداعه في مادة ما ، ومن خلال العمل ، فإنه يستعيد الزمن ، فيعاد إليه أتزاله .

وحين وجدنا لموقفنا الخاص نفس الأسئلة السابقة التي فشلت في الإجابة

عليها كل النظريات التي تناولناها بالعرض في الباب الأول وبالنقد في الباب الثاني ، وهي الأسئلة التي تمثل الإجابة عليها ، الإحاطة الشاملة الكاملة بمشكلة الإبداع الفني ، ووصف وتفسير عملياتها ، فنجح موقفنا في تقديم إجابات نسبية متكاملة عنها ، ولقد تبين من تلك الإجابات ما يلي :

١ - أن منبع الإبداع الفني - في نظرنا - يتمثل في شخصية الفنان ككل ووحدة دينامية متفاعلة مع بيئتها ذات الأبعاد الاجتماعية والتاريخية .

٢ - أما علة الإبداع الفني فهي تكمن - في رأينا - في انفعال الفنان وتوتره إزاء أحداث أو تجارب أو ظواهر خارجية ، تشيره وتوتر وجدانه ، وتكون هي السبب أو العلة في دفعه إلى الإبداع وفقا لإطاره ذي المضمون المكتسب من الخارج .

٣ - وموقفنا ينجح تماما في إعطاء وصف كامل لعملية الإبداع الفني من ألفها إلى يائها : أي من لحظات ما قبل الإلهام إلى لحظات الإلهام ثم إلى لحظات ما بعد الإلهام .

٤ - كما أنه ينجح في بيان كيفية تتخرج الإبداعات في أعمال فنية ملموسة موضعها دور المادة ، وأهمية العمل ، ومفسرا وواصفيا لتمايز الفنون بين فنان وآخر ، بل وتفاوت الأعمال الفنية لدى فنان واحد من حيث الدرجة .

...

وإني أعتقد أن هذا الموقف الجديد الذي عرضناه في ثنايا هذا الكتاب بعد طول معاناة دامت زهاء ثلاث سنوات متواصلة هو الموقف الوحيد الذي

يستطيع الصمود أمام مشكلة من أعقد المشاكل الفنية ألا وهي مشكلة الإبداع الفني . لكن ديني لاسنازي ورائدي الاستاذ الدكتور محمد علي أبو ريان رئيس قسم الفلسفة بكلية الآداب بجامعة الاسكندرية وبكلية الآداب بجامعة بيروت العربية الآن لا حذله ، ويكفيه فخرا أنه أول من أدخل تخصص فلسفة الجمال والفنون الجميلة ضمن المواد التي تدرس بقسم الفلسفة بكلية الآداب جامعة الاسكندرية ، وغنه نهال الكثيرون . كما أتوجه بخالص الشكر الاستاذ الدكتور مصطفى سويرف ، فلقد استفدت من كتابه ، الاسس النفسية للإبداع الفني ، في الشعر خاصة ، الشيء الكثير .

والله ولي التوفيق ؟

هكتور / علي عبد المعطي محمد

زيزينيا في

٩٨٢ / ٩ / ٥

فهرس تحليلي

الباب الأول

النظريات المفسرة للإبداع الفني

(من ص ٣٢ إلى ص ١٥٠)

أهمية المشكلة (ص ٣٥) مشكلة الإبداع الفني من أعمق وأعقد المشاكل الفنية (ص ٢٥) أهمية المشكلة توحى بتفسيرات متعددة (ص ٣٦) مشكلة الإبداع الفني ليست وليدة اليوم أو الأمس القريب (ص ٣٦) كثرة الأبحاث وتعددها في تناول هذه المشكلة (ص ٢٧) الإشارة إلى النظريات المفسرة للإبداع الفني (ص ٢٨) .

١ - نظرية الإلهام أو العبقرية

(من ص ٣٨ إلى ص ٥٦)

شذرات هذه النظرية عند هوميروس وهيراقليطس (ص ٢٨ - ٢٩) بعض الأضواء على نظرية الإلهام أو العبقرية (ص ٣٩) حديث أفلاطون في محاوره أيون عن الإلهام والعبقرية (ص ٢٩) تحليل النص الأفلاطوني (ص ٤١) ارتباط الإبداع الفني بالأبحاث الميتافيزيقية عند اليونان (ص ٤٢) العبقرية وارتباطها باللاهوت عند الأفلوطينيين (ص ٤٣) ربط أفلوطين وأوغسطين وسانت هازل بين الإبداع الفني وبين اللاهوت (ص ٤٤) الحركة الرومانتيكية ترى نظرية الإلهام والعبقرية (ص ٤٥) الرومانتيكية في معارضة

الكلاسيكية (ص ٤٥) مصدر العبقريّة إلهي عند الرومانتيكيين (ص ٤٥)
الخيال الرومانتيكي وأثره على الإبداع الفني عند روسو وفيه تشبه وبيتهوفن
وجوته وجيرارد دي نرفال (ص ٤٦) الإلهام في ارتباطها بالإلهام عند
هردر وريتشر وهوفمان وكوارديج وكيتس ورايمور ورودان وفليكس كلاي
وهوجو (ص ٤٧) الحب والمرأة عند الرومانتيكيين (ص ٤٩) الاهتمام
بالتميز الفردي عند (ص ٤٩) لا زال لنظرية الإلهام والعبقرية أنصارها في
الفترة الحديثة والمعاصرة (ص ٥٠) أقوال لبس وجوته وشوبان وفيه تشبه
وجرييه وجويو (ص ٥٠) الإلهام طبقا لهذه النظرية يحدث فجأة ودون
مقدمات (ص ٥١) وهو صدمة كالانفعال (ص ٥٢) لا دور للعقل والإرادة
في الإلهام (ص ٥٢) الفنان موجود أصيل لأن إبداعه يهبط عليه من السماء،
ولا يكون متأثرا بمجتمع أو تاريخ أو قواميس أو زمان أو مكان، إنه خالق
من العدم (ص ٤٣) مفهوم الأصالة الفنية عند برجسون (ص ٥٤) الفن
حس وتعبير عند كروتشة (ص ٥٥) تصنيف الإبداع عند ديلاكروا
(ص ٥٦) .

٢ - النظرية العقلية

(من ص ٥٦ إلى ص ٧٩)

عظمة الفكر عند إسكال (ص ٥٦) عملية الإبداع الفني تناج العقل ووليدة
الفكر (ص ٥٦) دور الفكر في الإبداع الفني عند رودين وفان جوخ
وفيشر (ص ٥٧) الفن انضباط واتزان (ص ٥٧) لا يحدث الإبداع فجأة
بل هو دائم يتجمع تدريجيا (ص ٥٨) اللاوعي تناج الوعي (ص ٥٨)
العمل الفني إرادي ويخضع للتنظيم والصياغة (ص ٥٩) الإبداع الفني

وليد التفكير الطويل والبحث الشاق عند ليوناردو دافنشي (ص ٦٠) وهو لا يحدث فجأة أو نتيجة لمياج النفس (ص ٦٢) الإبداع الفني يرجع إلى قوانين وشروط أولية عند كانط (ص ٦٢) وهو ينبع عن الفكر لا عن محاكاة الطبيعة (ص ٦٤) الفن نتاج الفكر عند هيجل (ص ٦٤) الربط بين أصالة العمل الفني وبين المعقولة (ص ٦٨) الإبداع الفني لا بد وأن يكون مسبوقا بالفكرة والإرادة عند شوبنهاور (ص ٦٩) الفكر هو الذي يخلق الفنان المبدع عند جوو (ص ٦٩) الإلتقاء بين إبداع الفنان وبين حقائق العلم وفظريات الفلسفة (ص ٧١) الإنتاج في ميدان الفن الخلاق هو صورة من الإدراك العقلي عند بوزانكيت (ص ٧٢) التأمل هو الخلق وأكثر الأنواع تحقيقا للخلق والإبداع هو الفنان (ص ٧٣) كاترين باتريك ترجع الإبداع الفني للفكر المبدع (ص ٧٥) الفكرة الكلية العامة تسبق الأجزاء في عملية الإبداع الفني (ص ٧٦) كاميرر ومعقولة الصور الفنية (ص ٧٦) هربرت ريد وإستخدام القوى الذهنية في الإبداع الفني (ص ٧٦) الوعي الفني يخلق العمل الفني (ص ٧٧) الإبداع الفني يقوم على الفكر المبدع عند جيلانورد (ص ٧٧) العقل البشري بقدراته هو أساس الإبداع الفني (ص ٧٨) .

٣ - النظرية الاجتماعية

(من ص ٧٩ إلى ص ١٠٦)

لويس لافل يعطى إرماصة النظرية (ص ٧٩) نحن أسبق من الأنا ، والأنا هيبة من نحن (ص ٨٠) اندماج الأنا والنحن يتم عن طريق الفن (ص ٨٠) الفن إنتاج جمعي لا فردي (ص ٨١) العقل الجمعي أو اللا شعور الجمعي منبع الإبداع الفني (ص ٨١) البعد السوسيولوجي للفن (ص ٨١)

والبعد التاريخي أيضا (ص ٨١) إجتماعية الفن في الحياة البدائية (ص ٨٣) آراء الفن أو المبدعون الفنيون الأوائل (ص ٨٢) ارتباط الابداع الفني في الحياة البدائية بالعمل والسحر والجمال (ص ٨٤) المجتمع هو المبدع والموضوع معا (ص ٨٥) الفن القديم كان بدون فنان عمدا استثنائات نادرة (ص ٨٦) الأغاني والفنون الشعبية دليل على إجتماعية الفن (ص ٨٦) الدين كأصل للإبداع الفني عند دور كايم (ص ٨٧) ريموند بايبر يرى أن نشأة الفنون كانت بين جدران المعابد (ص ٨٩) الإبداع الفني في مجتمع الطبقات (ص ٩٠) الفن ضرب من الصناعة والعمل والانتاج الجمعي (ص ٩١) لا يبتكر الفنان إلا بالعمل (ص ٩٢) عنصر التنفيذ أو الأداء وارتباطه بالمادة عنصر هام (ص ٩٢) دور المادة في عملية الإبداع الفني (ص ٩٢) الفنان هو أولا وقبل كل شيء صانع عند سوريو وفيشر (ص ٩٢) على الفنان أن ينظم الداخل بالاستناد إلى الخارج (ص ٩٤) دور كايم يخلص اتجاهات المدرسة الاجتماعية (ص ٩٤) بناء علم الجمال من الأسفل إلى الأعلى بدلا من الأعلى إلى الأسفل (ص ٩٦) أين يعطى دفعة قوية للنظرية الاجتماعية (ص ٩٦) العمل الفني كظاهرة طبيعية (ص ٩٧) اختلاف الفنانين في طريقة الإبداع لا يرجع إلى تباين شخصياتهم ولكنه يرجع إلى تباين الجنس والبيئة والزمن (ص ١٠٠) لا حرية في الإبداع (ص ١٠٠) الأصالة قسدية وليست مطلقة عند السوسيولوجيين (ص ١٠١) ليس ثمة فن فردي على الإطلاق عند آلان (ص ١٠٢) الإبداع الفني لا يحدث فجأة (ص ١٠٢) ولكن ما هو دور الفنان الفرد في عملية الإبداع ؟ (ص ١٠٣) قضية الأسس عند السوسيولوجيين (ص ١٠٥) وقضية الشكل أيضا (ص ١٠٥) .

٤ - النظرية السيكلوجية

(من ص ١٠٦ إلى ص ١٥٠)

أ - مدرسة التحليل النفسى (فرويد) (من ص ١٠٧ إلى ص ١٢٩) .

التحليل النفسى لا يستطيع أن يتناول طبيعة الابداع الفنى (ص ١٠٧)
الشخصية تتكون من ثلاث قوى (ص ١٠٨) بحث فرويد فى الابداع الفنى
عند ليوناردو دافنشى (ص ١٠٨) تحليل حلم فى طفولة دافنشى (ص ١٠٩)
تحليل ما كتبه دافنشى عن وفاة والده (ص ١١٣) تحليل ما كتبه عن الطيران
(ص ١١٥) تحليل ما ذكره عن المقارنة بين فن التصوير وفن النحت (ص ١١٧)
تحليل ما كتبه عن العلاقة بين الحب والمعرفة (ص ١١٨) تحليل ما كتب عن
اتهامه بالجنسية المثلية (ص ١١٩) تحليل عدم إيمانه للكثير من أعماله الفنية
(ص ١٢٠) تحليل عدم ارتباطه عاطفياً بأى امرأة (ص ١٢١) تحليل بعض
ابداعاته الفنية التى تعتبر مكتلة مثل الموناليزا ورؤوس النساء الضاحكات
والقديسة آن (ص ١٢٢) تفسير أنواع الكف فى حياة دافنشى الجنسية وفى
نشاطه الفنى (ص ١٢٧) بحث فرويد عن دستويفسكى (ص ١٢٢)
دستويفسكى كفنّان خالق (ص ١٢٢) دستويفسكى كأخلاقى (ص ١٣٣)
دستويفسكى كعصابى (ص ١٣٣) دستويفسكى كأثم أو مجرم (ص ١٣٣)
الصلة بين إبداع دستويفسكى للأخوة كارامازوف وبين مصير والده
(ص ١٣٤) الجنسية المثلية عند دستويفسكى (ص ١٣٥) هوس
دستويفسكى بالمقامرة (ص ١٢٧) تحليل عمل دستويفسكى الفنى الأخوة
كارامازوف (ص ١٣٨) .

ب - الحركة السيريالية (من ص ١٣٩ إلى ص ١٤٤) .

صلة الحركة السيريالية بمذهب التعليل النفسى (ص ١٣٩) التعمق فى العالم الباطنى أو اللاشعور باعتباره منبع الابداع الفنى (ص ١٤٠) بيان آفدرية بريتون عن السيريالية (ص ١٤٠) الدافع الدفين فى أعماق الفنان هو الذى يحرك يده تجاه الابداع (ص ١٤٢) بعض الابداعات الفنية للسيرياليين (ص ١٤٣) التمسك بالأحلام والخيالات ومهاجمة الوعى والعقل (ص ١٤٤) .

ج - اللاشعور الجمعى عند يونج (من ص ١٤٤ إلى ص ١٥٠) .

اللاشعور الجمعى هو منبع الابداع الفنى عند يونج (ص ١٤٥) تفسير يونج للابداع الفنى (ص ١٤٥) الفنان المبدع يفرغ جل طاقته فى فنه ويفشل فى علاقاته الاجتماعية (ص ١٤٦) الواقع الاجتماعى له مهمة الدفع إلى الابداع (ص ١٤٧) البحث فى اللاشعور الجمعى عن التناقض البدائية (ص ١٤٧) الاسقاط باعتباره السبيل إلى الابداع (ص ١٤٨) جدس اللاشعور (ص ١٤٨) مواجهة بين فرويد ويونج فى إجابتها على : ١ - من أين للفنان صور إبداعاته؟ ٢ - ولماذا يبدع الفنان؟ - وكيف تتم عملية الابداع؟ (ص ١٤٩) .

الباب الثاني

نقد وتعليق

(من ص ١٥١ إلى ص ٢١٨)

١ - نقد وتطبيق على نظرية الإلهام أو العبقرية (من ص ١٥٢ إلى ص ١٦٥) . نحن لن نفيد شيئا ولن يستفيد العلم شيئا من الحديث عن وجد صوفي أو نشوة إلهية أو تأثيرات شيطانية أو تدخل قوى خارقة (ص ١٥٢) النظرية إذن تقودنا إلى اللبس والغموض لا إلى التفسير والتوضيح (ص ١٥٤) الخيالات والأحلام لا تكفى وبعدهما في إبداع فني وإلا لماذا لم ينتج كل من تخيل أو حلم فنا ؟ (ص ١٥٤) لا يمكن للحلم أن يقود العمل الفني من ألفه إلى يائه (ص ١٥٤) الأحلام والخيالات ماضى إلا [انعكاسات الواقع الواقعي] (ص ١٥٥) الإلهام المفاجيء ليس إلا وليد التفكير المضني المتواصل (ص ١٥٦) بدون الأداء أو التنفيذ لا يمكن أن نقرر أن إبداعا فنيا ما قد حدث (ص ١٥٦) نحن لا نوافق على أن يكون الفنان المبدع مسلوب الإرادة متوقف العقل (ص ١٥٨) أفلاطون هو المشغول تاريخيا عن فكرة الفنان السلي القابل (ص ١٥٨) المحدثون والمعاصرون من أنصار هذه النظرية تقلوا عبارات أفلاطون دون أدنى فهم (ص ١٥٩) أسطورية أفلاطون أشد تماسكا من الأسطورية المعاصرة (ص ١٦١) فشل هذه النظرية في تفسير إقبال الفنان على الإبداع الفني أو أحجامه عنه (ص ١٦١) لا أصالة على الإطلاق لفنان لا حرية له ولا اختيار ولا إرادة (١٦٢) لا تساوق بين إله ملهم وفنان يلهم إليه (ص ١٦٤) الإبداع الفني حسب هذه النظرية ليس أصيلا لأنه يخضع

ويتوقف على قوى إلهية أو شيطانية (ص ١٦٤) ليس صحيحا إذن ما قرره
أنصار هذه النظرية من أن الفن خلق من العدم (ص ١٦٤) النتيجة هي رفضنا
الكامل لنظرية الإلهام أو العبقرية (ص ١٦٥) .

٢ - نقد وتعليق على النظرية العقلية (من ص ١٦٥ إلى ص ١٨١) .

النظرية تركز على أن الإبداع الفني وليد العقل والفكر (ص ١٦٥)
لا وجود لقوى خفية أو شياطين ملهمة (ص ١٦٨) الفارق الكبير بين نظرية
الإلهام أو العبقرية وبين النظرية العقلية (ص ١٦٨) لا يمكن أن تغفر لهذه
النظرية إهمالها لعنصر التنفيذ أو الأداء (ص ١٦٩) من الضروري للفكر
المبدع أن يتخارج عن ذاته لكي يتم التنفيذ أو التحقق في الخارج (ص ١٧١)
فشل النظرية العقلية في تحديد مسألة أصل الفكر المبدع (ص ١٧١) نقاش
فلسفي حول مسألة أصل الأفكار بدور بين لوك وهيوم وأفلاطون وديكارت
وليبنتز وكانط (ص ١٧٢) فشل النظرية في بيان لماذا وكيف يتجه الفنان إلى
فن معين دون آخر (ص ١٧٧) عملية الإبداع الفني لا يمكن أن تكون نتائج
الفكر الإبداعي وحده بل هناك أدوار أخرى (ص ١٧٩) دافنشي يجمع بين
العقل واليد في عملية الإبداع (ص ١٧٩) هل ثمة عقل فني يقف إلى جوار
العقل النظري والعقل العملي ؟ [ص ١٨٠] .

٣ - نقد وتعليق على النظرية الاجتماعية (من ص ١٨١ إلى ص ١٩٥) .

تركز النظرية الاجتماعية على أهمية المجتمع في عملية الإبداع الفني (ص ١٨١)
فضل النظرية الاجتماعية في إضافة الأبعاد السوسولوجية والتاريخية (ص ١٨٢)
وفضلها الكبير في إضافة بعد الأداء أو التنفيذ الذي لم تظن إليه وإلى أهميته
النظريات الأخرى (ص ١٨٢) ومع ذلك فالنظرية الاجتماعية تفشل في تفسير

ما يميز الفنان عما عداه من الناس ، إذ الناس جميعا حاصلون على عقل جمعى أو لاشعور جمعى. (١٨٤) وفشلها فى تفسير كيفية إبداع فن ، ابتداء من عقل جمعى أو لاشعور جمعى (ص ١٨٥) العقل الجمعى بمجرد فرضية ميتافيزيقية لا سند لها من واقع أو علم (ص ١٨٦) وهذه الفرضية الميتافيزيقية لا تقدم لنا تفسيراً عن تفاوت الفنون وعن السبب فى اتجاه الفنان إلى فن معين دون غيره (ص ١٨٧) ليس الدين وحده هو أساس الفن والابداع الفنى كما ذكر دور كايم وري-وند هايير (ص ١٨٩) حتمية تين تؤدي إلى دمج الظاهرة الاستيطيقية ضمن الظاهرة السوسيولوجية مع أن للظاهرة الاستيطيقية نوعيتها الخاصة (ص ١٩١) وهى تؤدي أيضا إلى طمس كامل لمعالم الفردية وتميز الفنان وتفرد دون سائر القطيع (ص ١٩٣) .

٤ - نقد وتعليق على النظرية السيكلوجية (من ص ١٩٥ إلى ص ٢١٨)

أولا : النقد الموجه إلى فرويد وتابعيه من مدرسة التحليل النفسى (من ص ١٩٧ إلى ص ٢٠٨) لم يتحدث فرويد أو تلامذته عن كيف يحدث الإبداع الفنى من بدايته إلى مقتراه (ص ١٩٧) وأغفلوا أيضا مسألة التنفيذ أو الأداء (ص ١٩٧) ولم يبينوا لماذا يتجه الفنان إلى فن معين دون آخر (ص ١٩٧) ولم يبينوا لماذا يتجه الفنان إلى فن معين دون آخر (ص ١٩٧) لم يلتزم فرويد وتلامذته بالمنهج التجريبي العلمى (ص ١٩٨) المنهج الفرويدى شكلى وتعسفى (ص ١٩٩) التعريف والتعسف والتعسف فى بحث فرويد عن دافئش (ص ١٩٩) تفسيره الجفسى لإبداع دافئش ودستويفسكى هو مجرد تبرير لنظريته (ص ٢٠٦) نقد فكرة التماضى الفرويدية (ص ٢٠٧) نظرية فرويد قاصرة فى الاحاطة بتنوعات الابداعات الفنية (ص ٢٠٨) فرويد فيلبوف مثالى

أكثر منه عالم نفس تجريبي (٢٠٨) .

ثانياً : النقد الموجه للحركة السريالية في الفن (من ص ٢٠٨ إلى ص ٢١٢) .

الحركة السريالية في الفن تتبع مدرسة التحليل النفسي (ص ٢٠٨) لا يمكن للعمل الفني أن يعبر عن اللاشعور وحده بل لابد من أن يتخلله لحظات شعورية (ص ٢٠٩) السرياليون يتجنون فنا لاشعوريا هم شاعرون به (ص ٢٠٩) فرويد نفسه يكشف عن خدعة السرياليين (ص ٢١٠) أم نتيجة جفتتها الحركة السريالية في الفن هي اتحاد الباطن بالظاهر (ص ٢١٠) على المتذوق الفني أن يكون في حالة لاشعورية كي يتقبل إبداعات السرياليين اللاشعورية ، وهذا غير ممكن (ص ٢١١) نفس أوجه النقد التي وجهت لفرويد وألامذته تنطبق على الحركة السريالية (ص ٢١٢) .

ثالثاً : النقد الموجه إلى نظرية يونج (من ص ٢١٢ إلى ص ٢١٨) .

يونج يعاق أهمية كبرى في الإبداع الفني على اللاشعور الجمعي والاشقاط والحدس (ص ٢١٢) أغلوطة الماثلة التي وقع فيها يونج (ص ٢١٣) يونج يتعامل مع أفكاره ومذهبه أكثر مما يتعامل مع الواقع الخارجي ، ويكيف الواقع الخارجي حسب أفكاره (ص ٢١٣) كيف يمكن أن ينقسم الناس ولا شعورهم الجمعي واحد إلى قسم كشفى وآخر ميكولوجي (٢١٤) يونج يركز على الحدس ، والحدس فكرة قاضية أكثر منها فكرة تفسيرية (ص ٢١٤) ما الذي يتميز به إبداع الفنان عن إبداعات واكتشافات غيره من العباقرة (ص ٢١٤) إذا كان اللاشعور واحداً وكان الحدس واحداً فكيف تتباين الفنون ، ولماذا يتجه الفنان إلى فن معين دون آخر ؟ (ص ٢١٥) يونج يعاني من تصور آلي للنشاط النفسي مع شيء من النزعة الحيوية (ص ٢١٥) اللاشعور

الجمعي ليس أكثر من فرضية ميتافيزيقية (ص ٢١٦) كيف يمكن أن يكون الجانب الحسالك من الإنسان (الاشعور) هو جوهر ومنبع الإبداع الفني؟ (ص ٢١٦) . مجمل النقد الموجه إلى النظرية السيكلوجية (ص ٢١٦) .

الباب الثالث

رؤية جديدة

(من ص ٢١٩ إلى ص ٣٠٦)

طرح فرضنا المقترح لتفسير عملية الإبداع الفني من أنفسنا إلى يائها (ص ٢٢١) موقفنا يشير إلى تفاعل كلى دينامى بين الأنا والنحن أو بين الفنان والمجتمع (ص ٢٢٢) الموقف الذاتى المتمثل فى نظرية الإلهام أو العبقرية هو موقف فاشل تماما (ص ٢٢٢) والموقف الذاتى فى النظرية العقلية جعلها تدور فى دائرة فكرية مفرغة (ص ٢٢٤) والموقف الذاتى لدى النظرية السيكلوجية جعلها تركز على الجانب الحسالك من الإنسان وحسب وهو الاشعور (ص ٢٢٧) النظرية الاجتماعية ذات موقف موضوعى لكنه متطرف (ص ٢٢٨) تأدى بها تطرفها إلى عدم الدقة والوضوح وتمسكها بنخب رافة العقل الجمعى أو هم الاشعور الجمعى (ص ٢٣٠) وتأدى بها إلى الفشل فى تمييز الفنان عن سائر أفراد القطيع (ص ٢٣٠) والفشل فى إلقاء الضوء على أهمية الذات فى عملية الإبداع الفني (ص ٢٣١) نحن لا نوافق على تطرف الذاتيين أو تطرف الموضوعيين (ص ٢٣١) بلورة عملية الإبداع الفني فى أربعة أسئلة محددة (ص ٢٣٢) فشل جميع النظريات فى تقديم إجابة مقبولة على السؤال الأول

الخامس: ينتج الإبداع الفني (ص ٢٢٢) وفشلها جميعا في تقديم إجابة مقبولة على السؤال الثاني الخاص بعلة الإبداع الفني (٢٣٦) وفشلها كذلك في تقديم إجابة مقبولة على السؤال الثالث المتعلق بكيفية حدوث عملية الإبداع الفني من ألفها إلى يائها (ص ٢٤٧) أما السؤال الأخير المتعلق بكيفية تخارج الإبداعات وتحقيقها في أعمال فنية مدروسة وما يرتبط بذلك من أداء أو تنفيذ يتطلب وجود المادة ووجود عمل على تلك المادة، فلقد أجابت النظرية الاجتماعية على جزء من هذا السؤال وأهملت الباقي، أما النظريات الأخرى فلقد التزمت الصمت الكامل وكان المسألة لا تعنيها (ص ٢٤٨) النتيجة النهائية هي فشل جميع النظريات في تفسير ووصف عملية الإبداع الفني من كل أبعادها (ص ٢٤٩) ونحن نؤسس موقفنا على أربعة حقائق (ص ٢٤٩) ١ — كل إبداع فني هو نتاج ذات مبدعة متفاعلة تفاعلا كليا وديناميا مع ذاتها ومع الأبعاد الاجتماعية والتاريخية وكل ما هو واقعي (ص ٢٤٩) ٢ — لا يمكن الفصل أو البتر بين الذات والموضوع فيها يكونان بجالا واحدا متفاعلا ومتناسكا (ص ٢٥٠) ٣ — خارج ذات الفنان وعالمه الخارجي لا يوجد شيء، فلا وجود لقوى خفية أو غيبية أو شيطانية (ص ٢٥٠) ٤ — تمايز الفنون واختلافها من فنان لآخر يعزى إلى ما يسمى بالإطار (ص ٢٥٠) ولأهمية الإطار في موقفنا لا بد أن نتوقف عنده وقفة كبيرة (ص ٢٥٠) مضمون الإطار مكتسب وليس بفطري (ص ٢٥٠) نحن نحمل في نفوسنا عددا وافرا من الأطار (ص ٢٥٠) الإطار يساهم في تنظيم الإدراك (ص ٢٥٠) عملية الفهم ليست إلا مجرد تنظيم للمدركات الجديدة في أطر (ص ٢٥٢) والإطار يساهم في تنظيم التذوق (ص ٢٥٢) إطلاعنا على الأعمال الفنية ينجم عنه تكوين أطر لها في ذهن (ص ٢٥٢) أهم خصائص الإطار (ص ٢٥٤) أنه أساس دينامي (ص ٢٥٤)

العادات لا تمثل الإطار من كل جوانبه (ص ٢٥٤) علاقة الأنا بالإطار ليست معرفية أصلا ولكنها دينامية (ص ٢٥٤) بعض النماذج التي تدور كلها حول اكتساب الإطار (ص ٢٥٥) ١ - ليوناردو دافينشي (ص ٢٥٥) ٢ - كيتس (ص ٢٦٩) ٣ - هايرون (ص ٢٦٢) ٤ - توفيق الحكيم (ص ٢٦٥) تعليق على كيفية اكتساب الإطار لدى كل واحد منهم طبقا لأقواله وأعماله (ص ٢٦٦) النتيجة هي : أن الإطار مكتسب من حيث مضبوته ، وأنه شرط ضروري للإبداع ، ولولاه لما أبدع الفنان (ص ٢٧١) ولنا على فكرة الإطار عدة ملاحظات (ص ٢٧٣) - يمكن للشخص الواحد أن يحمل عدة أطر في وقت واحد (١٧٣) ٢ - إن الإطار المسيطر على توجيه الفعل يجب أن يكون في درجة عليا من القوة تفوق سائر الأطر (ص ٢٧٣) ٣ - إن قولنا بأن عملية الإبداع يوجهها الإطار لا يعني القضاء على جوهر الإبداع من حيث أنه الخلق على غير مثال (ص ٢٧٤) ٤ - فكرة الإطار يمكن أن تساهم في حل عدد من المشكلات مثل : أ - مشكلة التشابه بين أعمال الفنان الواحد . ب - مشكلة وحدة الأسلوب بين مجموعة من الفنانين . ج - مشكلة الصلة بين الفنان والمتذوق (ص ٢٧٥) ٥ - إن الإطار الملزم للفنان المبدع لا يمكن إكتسابه إلا بعملية تذوق منظمة تنظيما خاصا ، وموجهة توجيهيا معينا ، وبالتالي تكون لها دلالة خاصة عنده (ص ٢٧٦) ٦ - والمران في حدود الإطار يساهم في تنظيم الإطار وزيادة قدرته ورسوخه (ص ٢٧٧) الفرق بين الإطار عند الفنان والإطار عند المتذوق (٢٧٨) فكرة الإطار هي الفكرة الوحيدة التي نستطيع أن نبين سبب اختلاف اتجاه الفنان إلى فن معين دون آخر ، وهي النقطة التي فشلت في بيانها كل النظريات السابقة (ص ٢٧٩) نحن نؤكد على أن شخصية الفنان المبدع شخصية عاقلة إنفعالية صانعة تعيش في بيئة ذات مضمون ثقافي تاريخي

اجتماعي ، تتبادل معها الأثر والتأثير بطريقة ديناميكية متفاعلة ، من خلال إطار فوعي اكتسبت مضمونه من الخارج (ص ٢٧٩) كما تؤكد أن أفكار الفنان ليست فطرية في عقله ، أو كامنة في داخله ، ولا يوحى إليه بها من قوى خفية أو غيبية ، أنها مكتسبة من الخارج (ص ٢٨٠) وتؤكد أيضا أن لإنفعالية الفنان وتوتره النفسي ليست نتاج باطنه ، ولكنها نتاج واقع خارجي نضرب زاهرا بالأحداث والأقوال والأفعال (ص ٢٨٠) وتؤكد أخيرا على أن الفنان حينما يحقق إبداعه في مادة ما ، ومن خلال العمل ، فإنه يستعيد الذهن ، فيعاد إليه أثره (ص ٢٨٠) ونحن نعرض موقفنا أيضا لنفس الامتحان بنفس الأسئلة التي سبق تقديمها للنظريات السابقة (ص ٢٨٢) إن منبع الإبداع الفني في نظرنا يتمثل في شخصية الفنان ككل ووحدة ديناميكية متفاعلة مع بيئتها ذات الأبعاد الاجتماعية والتاريخية (ص ٢٨٢) وعة الإبداع الفني في رأينا تمكن في أعمال الفنان وتوتره إزاء أحداث أو تجارب أو ظواهر خارجية ، تثيره وتوتر وجدانه ، وتكون هي السبب أو العلة في دفعه إلى الإبداع وفقا لظواهره ذي المضمون المكتسب من الخارج (ص ٢٨٤) وموقفنا ينجح تماما في إعطاء وصف كامل لعملية الإبداع الفني من ألفها إلى يائها : أي من لحظات ما قبل الإلهام إلى لحظات الإلهام ثم إلى لحظات ما بعد الإلهام (ص ٢٨٨) وهو يتميز بتقديم إجابة دقيقة وافية على السؤال الأخير ، نبيها كيفية تنحارج الإبداعات في أعمال فنية ملوثة ، وموضعها دور العمل ، وأهمية المادة ، ومفسرا وواصنا للتمايز الفنون بين فنان وآخر ، بل وتفاوت الأعمال الفنية لدى فنان واحد من حيث الدرجة (ص ٢٩٠) النتيجة هي أن موقفنا هو الموقف الوحيد الذي يستطيع الصمود أمام مشكلة من أعقد المشاكل الفنية تفسيرا ووصفا (ص ٢٠٢) .

ثبت بأهم المراجع العربية والأجنبية

(من ص ٣٠٧ الى ص ٣١٥)

أولا : ثبت بأهم المراجع العربية (ص ٢٠٩) ثانيا : ثبت بأهم المراجع
الأجنبية (ص ٢١١) .

الباب الأول

النظريات المفسرة للابداع الفنى

- ١ - نظرية الإلهام أو العبقرية .
- ٢ - النظرية العقلية .
- ٣ - النظرية الاجتماعية .
- ٤ - النظرية السيكولوجية .
- أ - مدرسة التحليل النفسى (فرويد) .
- ب - الحركة السريالية فى الفن .
- ج - اللاشعور الجمعى عند يونج .

الباب الأول

النظريات المفسرة للإبداع الفني

لا شك أن مشكلة الإبداع الفني من أعمق المشاكل الفنية وأعقدها على حد سواء ؛ فهي أهمها لأنها ترتبط بالاعمال الفنية للفنان والتي أنبتت عنها عمله الفني ، ومن ثم فهو لا تنظر في نتاج فني ملبوس قدر نظرها في منبع وعلة وكيفية حدوث هذا النتاج ، وهي أعقدها لأن البدايات الشاحبة الكامنة غالباً ما تكون غامضة ومعقدة عن النتاج الفني الظاهر . وهي بالإضافة إلى ذلك أهم مسائل الفن باعتبار أن الإبداع ابتكار ينم عن أصالة ، وأصالة تنم عن عبقرية ، وعبقرية تكشف عن عظمة الفنان وجدته . يقول ليفيروزو L. Rusu : « أن البحث في الإبداع الفني هو المقدمة الأولى لكل بحث استيطيقي (١) » . ويذكر هيرن Y. Hirn : « أن دراسة الإبداع الفني هي أعظم البدايات ملاممة لفهم الفن » . ويشترط لسنج T. Lessing أن تكون دراسة الفعل أو التعبير المبدع شرطاً أولياً لإقامة الإستيطيقي على أسس سليمة . يقول لسنج : « إن الشرط الأول لإقامة الإستيطيقي على أسس مبتكرة أصيلة هو الاهتمام بشخصية الفنانين أولاً وقبل كل شيء ... ذلك أن كل عمل فني فعل وتعبير لإرادة مبدعة » . كما ويذهب مويمان Meumann إلى أن « مبدع الفن والجمال هو الجدير بأن يكون مبدأ للبحث في هذا المجال » (٢) .

1 - Rusu; L. : Essai sur la création Artistique, Paris, Alcan 1935, p.1

٢ - أنظر مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفني « في المهر خاصة » . دار المعارف بمصر ١٩٥٩ ص ٢٥ .

ولأهمية هذه المشكلة وتعقدها وعمقها تناولها الباحثون بالدرس والتحقيق وسال مداد المفكرين والفلاسفة والفنانين حولها ، وتشعبت الآراء والمواقف بهددها ؛ فمنهم من ذهب إلى أن عملية الإبداع الفني ترجع إلى نوع من الوحي والإلهام ، ومنهم من عاد بها إلى قوة العقل والفكر ؛ ومنهم من تلمس أصولها في ثنايا المجتمع والسيكولوجيا Sociology ، ومنهم من وصل بين هذه الأصول وبين السيكولوجيا Psychology أو اللاشعور على وجه خاص .

على أنه يجب أن نضع في ذهننا دائما أن مشكلة الإبداع الفني ليست وليدة اليوم أو الأمس القريب ، فإن جذورها تمتد حتى بواكير الفكر الفلسفي وإرماصاته الأولى المتغلغلة في أحماق التاريخ ، فيحدثنا تاريخ الفلسفة عن أن هو مبروس وميراقليطس وسقراط وأفلاطون وأرسطو كانوا أول من تحدث عن هذه المشكلة ، كل بحسب نضج مرحلته ، وبحسب نضج فكره ، وبحسب موقفه الميتافيزيقي .

وإذا كان الاختلاف هو جوهر الفكر الفلسفي لارتباطه بالحرية ، فلا شك أن هذا الاختلاف قد انعكس بدوره على الفن وعلى مشكلته الأولى وهي الإبداع الفني خصوصا وأن الفن قد نشأ في أحضان الفلسفة ؛ وترعرع في كنفها . ولعل أول بادرة لاختلاف هي تلك التي قامت بين نظريتي أفلاطون وأرسطو ، ذلك الاختلاف الذي ازداد ثراء وغنى بفضل إضافات وتعليقات وتغييرات ونقد جمهر من الفلاسفة والفنانين والمفكرين جاءت في فترات متلاحقة ومتعاقبة ، إلا أن الأمر لم يقتصر على ذلك ؛ إذ سرعان ما قدم رجال الفن والفلسفة والعلم نظريات وإسهامات مبتكرة وأصيلة تبعد عن فكر هذين العملاقين اليونانيين ، تدبر أغوار تلك المشكلة وتقدم تفسيرات جديدة ، وتأويلات مبتكرة على أساس فلسفي أحيانا وعلى أسس علمية في أحيان أخرى .

ونحن نجد لدينا الآن أبحاثا مستفيضة وكثيرة عن مشكلة الإبداع الفني ،
منها ما هو تاريخي يكتفى بسرد أو تعقب الآراء المتتالية للفلاسفة والفنانين ،
ومنها ما هو وصفي يكتفى بوصف الإبداع الفني في مظاهره الخاصة ، ومنها
ما هو تصنيفي يركز على تصنيف عمليات الإبداع ، ومنها ما هو تفسيري
يحاول أن يصل إلى مستوى النظرية إما عن طريق فلسفي نظري وإما عن
طريق علمي تجريبي .*

* لمعرفة أدق بالاتجاهات التي تناولت مشكلة الإبداع الفني من زوايا مختلفة يمكن
القارئ أن يرجع إلى الأبحاث التالية :

- 1 — The Creative process (A Mentor Book, New yok 1958)
وهو يحتوي على آراء ٣٨ فنانا وناقدا فنيا حول مشكلة الإبداع الفني ، مأخوذة من
صميم أعمالهم .
- 2 — Clay, F. : The origin of the sense of Beauty, London,
J. Murray, 1917.
- 3 — Downey, j.: Creative Imagination, London, Kegan paul,
1929.
- 4 — Guilford, j. p. : Creativity, Amer. psychologist, 1950,
5, pp 444-454.
- 5 — Guilford, j. p. : Creative Abilities in the Arts, Psychol.
Rev. 1957, 64, p.p. 110-118.
- 6 — Kretschmer, E. : The psychology of the Men of Genius,
tr. by R.B. Cattell, London, Kegan paul, 1933
- 7 — Ribot, T. : L'imagination Créatrice, paris. Alcan 6^{eme}
ed., 1921.
- 8 — Rusu, L. : Essai Sur la création Artistique, paris, Alcan,
1935 =

وسنحاول فيما يلي أن نعرض لمشكلة الإبداع الفنى من خلال النظريات
المفسرة لذلك الإبداع ، فلعل هذه النظريات على تفاوتها توضح الجوانب
المعقدة التى تعلقت بهذه المشكلة التى يجوز لنا أن نطلق عليها قفل الفن لغموضها
وتعقدها فى نفس الوقت التى هى مفتاحه باعتبارها المدخل الرئيسى للإلهام
للمختلف الفنون .

١ — نظرية الإلهام أو العبقرية

إن شذرات هذه النظرية نجدها عند هوميروس وهيراقليطس ، فلقد

-
- 9 — Sachs. H : The creative unconscious, Boston, 1942.
- 10 — Soueif, M.i. : Tests of creativity, Review Critique and clinical implications, Annals of the faculty of Arts, Ain shams university, 1959, 5, p.p 19-43.
- 11 — Stein, M.i. : Transactional Approach to Creativity, Research conference on the identification of Creative Scentific Talent, University of Utah, August, 1955, p.p. 171-181.
- 12 — Thurstone, L.L. : Creative Talent, Applications of psychology. New york, 1952. p.p. 18-37.
- 13 — wilson & others : Afactor - Analytic study of creative-thinking Abilities, psychometrika, 1954, 19, p.p. 297-311.
- ١٤ — كما يمكن لقارىء أن يرجع إلى أبحاث باتريك Patrick, C. النابعة عن:
- A — Creative Thought in Poets, Arch. psychol., 1935, 26.
- B — Creative Thought in Artists, Arch. psychol., 1935, 26.
- C — Creative Thought in Artists, J. Psychol., 1937, 4, p.p. 35-73.
- D — The relation of whole and part in Creative Thought, Amer. j. psychol., 1941, 46.

استجدي هو ميروس في بداية الإلياذة ربات الشعر أن تمنح عليه بالإلهام ؛ كما تحدث هيراقليطس فيلسوف التنغير اليوناني والذي كان يتمتع بعبقرية الشاعر عن نفسه قائلا : إننى كالعرفات اللواتى يصدرن فى كلامهن عن وحى وإلهام ، وتردد أصواتهن حقائق إلهية على مر العصور ، (١) إلا أن أفلاطون يعد هو المسئول تاريخيا عن هذه النظرية . وإليه تنسب .

وقبل أن نتحدث عن أصول هذه النظرية عند أفلاطون ، لا بد أن نلقى بصيصا من الضوء عليها ؛ فنظرية الإلهام أو للعبقرية تفسر ميلاد العمل الفنى ، أو عملية الخلق الفنى ، بإرجاعها إلى تسوع من الروحى أو الإلهام ، فالقنان يستلهم عمله الفنى لا من عقل واع أو شعور ظاهر أو مجتمع معين أو تاريخ فن سابق أو حتى لا شعور دفين ، وإنما هو يستلهم هذا من قوة إلهية عليا ، أو من وحى سماوى خارق ، أو من هواجس شعرية غيبية ؛ أو حتى من شياطين خفية .

وإذا عدنا الآن إلى أفلاطون لوجدنا على النحو النص الممتاز التالى الذى يعبر عن تلك النظرية بكل وضوح وتكامل . يقول أفلاطون محاورا مخاطبه فى محاوره أيون Ion أو عن الإلياذة :

د إن براعتك فى الكلام عن هو ميروس لا تعزى الى فن كما قلت لك منذ لحظة ، لكنها نأتىك من قوة إلهية تحركك : قوة كالتى فى الحجر الذى سماه يوريبديدس (مقناطيس) وسماه الآخرون حجر هيراكليا ... لأن هذا الحجر

(١) جان مارى جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ترجمة سامى الدروبي ، دار

لا يجذب إليه الحلقات الحديدية نفسها ليس غير ، بل أنه يعطيها قوة
تمكّنها من أحداث هذا الذي يحدثه ، أي جذب حلقات أخرى ، بحيث
أن سلسلة طويلة جدا من الحلقات الحديدية يمكن أن تتصل بعضها ببعض. وبنفس
هذه الطريقة تألم ربة الشعر نفسها بعض الناس الذين يلهمون بدورهم غيرهم ، وبذا
تتصل الحلقات ، لأن شعراء الملاحم الممتازين جميعا لا ينطقون بكل شعرهم
الرائع عن فن ولكن عن إلهام ووحى إلهي ، وكذلك الأمر في حالة الشعراء
الغنائيين الممتازين ، وكما أن كمنة الآلهة كويلا ... لا يرقصون إلا إذا فتدوا
صوابهم ، فكذلك الشعراء الغنائيون لا ينظمون أشعارهم الجميلة وهم متشبهون
إذ حينما يبدأون اللحن والتوقيع يأخذهم هيام عنيف ، وينزل عليهم الوحي
الإلهي ، مثل كائنات باخوس ... عندما ينزل بين الوحي الإلهي يهذين ولا
يعين ، ويحلبن مياه الأنهار لبنا وعسلا ، وما حمل روح الشعراء الغنائيين إلا
هكذا كما يعترفون هم أنفسهم ، ذلك أنهم يقولون أنهم يطرون مثل النحل
فينهلون الأشعار التي ينقلونها إلينا من ينابيع تفيض عسلا في حدائق ربات
الشعر ووديانها ، وعم في ذلك يحقون ، لأن الشاعر كأن أثري مقدس ذو
جناحين ، لا يمكن أن يبتكر قبل أن يلهم فيفقد صوابه وعقله . وما دام الإنسان
يحفظ بعقله فإنه لا يستطيع أن ينظم الشعر أو أن يتنبأ بالغيب ، وما دام
الشعراء لا ينظمون أو ينشدون القصائد العديدة الجميلة عن فن ولكن عن موهبة
إلهية كما تفعل أنت عند الكلام عن شعر هوميروس ، لذلك فكل منهم لا يستطيع
إلا إتقان ما تلهمه إياه ربة الشعر ، فهذا يتقن الأشعار الديشورامية وآخر
أشعار المديح وثالث أشعار الجوقة ورابع أشعار الملاحم وخامس الشعر
الإياهي ، بينما كل منهم لا يجيد أنواع الشعر الأخرى ، لأنهم لا ينطقون بهذه
الأشعار عن فن ولكن عن وحي إلهي ؛ ذلك أنهم لو اتقنوا فن إجادة الكلام

في موضوع بعينه لاستطاعوا أن يطبقوا هذا الفن في سائر الموضوعات أو في
أى منها لذلك يفقدون الإله ، سوابهم ليتخذهم وسطاء كالأنبياء والعرفاء
الملمين حتى ندرك ، نحن السامعين ، أن هؤلاء لا يستطيعون أن ينطقوا بهذا
الشعر الرائع إلا غير شاعرين بأنفسهم ، وأنه الإله نفسه هو الذى يكلمنا ويحدثنا
بالاستنهم . وأكبر دليل على ما أقول هو توفيقوس ... الخالكيدى الذى لم ينظم
قصيدة واحدة تستحق الذكر ، لكنه نظم نشيد أبولون الذى يتغنى به الناس جميعا
وقد يكون أروع الشعر الغنائى كله ، وهو من (إبداع ربة الشعر) كما يعرف
الشاعر نفسه . ويبدو لي أن الإله يبين بهذا الدليل ، بما لا يسمح لنا بالشك ،
أن هذا الشعر الجميل ليس من صنع الإنسان ولا من فظم البشر ، لكنه سماوى
من صنع الآلهة . وما الشعراء إلا مترجمون عن الآلهة ، كل عن الإله الذى يحمل
فيه ، ولإثبات ذلك نعلم الإله أن ينطق أتفه الشعراء بأروع الشعر الغنائى .
ألا ترى الصدق فيما أقول يا أيون ؟ ، (١) .

ويتضح من النص السابق أن أفلاطون هو أول من أرمى نظرية الإلهام
مقيا الحجج ، ومستندا إلى الأدلة ، منتبيا إلى أن الإبداع الفنى لا يخرج عن
كونه ثمرة لضرب من الإلهام أو الوحي الإلهى ، مقررًا أن الفنان ما هو إلا
إنسان مرهوب احتضنته الآلهة وخصته بنعمة الوحي أو الإلهام . ثم جاءت
الأفلاطونية الجديدة ، فعملت على توطيد تلك النظرة الصوفية إلى الفن ، حتى
لقد ساد بين الناس الزعم بأن الفنان موجود غير عاذى قد حياه الله ملكة
الإبداع الفنى التى تكسب كل من تلمسه طابع السحر والإعجاز ، وهذا

١- أفلاطون : محاورة أيون أو عن الالهاذة ، ترجمة محمد صقر خفاجة وسهير الدماوى ،
القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٦ . ص ٣٧ .

ما نادى به على وجه خاص الأفلاطونيون في عصر النهضة ؛ إذ كانوا يجدون الفنان ويفسرون الأعمال الفنية بأنها ثمرة للمسكة سمعية لا نظير لها عند عامة الناس (١) .

والحق أن التأملات اليونانية ومنها الأفلاطونية في الجمال وفي الإبداع الفني أربطت ارتباطا وثيقا بالأبحاث الميتافيزيقية (٢) ، فإذا كان الفن مصدره إلهام صادر عن ربّات الفنون * فإن ربّات الفنون هذه ليست إلا إشارات رمزية أسطورية في محاورات أفلاطون ، ويبقى مصدر هذا الإلهام من الناحية الميتافيزيقية - يبقى - في الجمال بالذات ، فربّات الفنون الأسطوريات هن رموز

١ - ذكرى إبراهيم : مشكلة الفن ، القاهرة ، مكتبة مصر ١٩٥٩ ، ص ١٥٣ .

2 — Encyclopaedia of Religion and Ethics , vol. 2 p. 444

* كان اليونانيون يرون أن الفنون ربّات ، ذلك أن الأسطورة اليونانية تروى أنه كان لكبير الآلهة « زوس » التابع على جبل الأولمب - كانت له - تسع بنات هن ربّات الفنون وتسمى الأسطورة The Muses ، وكل ربة من هذه الربّات تختص برعاية فن من الفنون ، فلشمس ربة ، والنخابة ربة ، وللدرامية ، وللكوميدية ربة ، وهكذا . وكانت مدرسة أفلاطون تحتفل بعيد هذه الربّات كل عام ، ويقوم تلاميذ المدرسة في الأكاديمية بطقوس شبه دينية موجهة إلى الربّات - وكان هذا الاحتفال يجري سنويا حتى عهد الإمبراطور جستينيان في أوائل القرن الثالث الميلادي - ولعل هذا الاحتفال يرجع بنا إلى الأورفية القديمة وطقوسها حيث كان يحتفل أتباعها بعيد الإله باخوس إله الخمر وقطاف السنب ، وكان ذلك في فترة الربيع حيث تنكس الطبيعة أنوارها من الجمال الرائع ، وتنكس فيها الحياة بجميع صورها سواء في ذلك الكائنات الحية أو الطبيعية . ونخلص من هذا إلى أن الارتباط كان واضحا بين الطقوس الموجهة إلى ربّات الفنون في مدرسة أفلاطون وبين طقوس الأورفية في أيامها . (من كتاب فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة للدكتور محمد علي أبو ديان ص ١٣-١٤) .

نحبر عن فكرة الجمال بالذات . وعلى هذا النحو يكون مصدر الفن في نهاية الأمر هو المثال المعقول للجمال ، تلك الوحدة المتعالية عن الحس ، والتي تترجع في عالم وراء عالمنا وهو العالم المعقول (١) .

وإذا كانت الأفلاطونية الجديدة امتدادا لأفلاطون ، فإنها مع ذلك قد خلطت الجمال باللاهوت ؛ بحيث لم يعد الجمال يسمح للبحث في العبقرية المبدعة وهي مستقلة (٢) . فلقد ارتبط بالمبدأ الأوحد عند أفلوطين ؛ وهذا المبدأ الأوحد وهو خير بحث هو الذي تصدر عنه الصور المشعة (٣) . وبعبارة أخرى فإن الله هو مصدر الصور الفنية ومبداها وهو يفيض بها على من ارتقت روحه من الفنانين . وطبقا لنظرية الفيض أو المصدر الأفلوطينية يكون الجمال المتعدد بالله هو أكل وأسمى جمال ، بينما تنقص درجات الجمال والسمو كلما ابتعدنا عن الجمال الإلهي وبمقدار هذا الابتعاد ، وعلى الفنان إذن أن يتخلص من روابط البدن ، وأن يتطهر وأن يتسامى عن الجمال الجزئي ، وأن يصعد من عالمه مارا بمسطبات روحية تمثل الأقاليم الثلاثة ، حتى يتحد بالله مبدأ الكون وسر عظمته ووحدهته وجماله ، هنالك يلهمه الله من ضيائه ومن جماله ، أو يشهد الفنان الجمال العلوي الأبدى .

إلا أن أفلوطين يحدثنا عن أشعة إلهية تصدر من المبدأ الأوحد إلى

١ — محمد طي أبوربان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، الدار التونسية للطباعة

والنشر ١٩٦٤ ، ص ١٤ ، ١٥ .

2 — Egger : Essai Sur l'Histoire de la critique chez les Grecs, 2^{ème} ed, paris 1889, p. 4/3

3 — Charles Bernard : Esthétique et critique. Edition Formes, paris 1946, p. 97.

الإلهان أو الفنان مباشرة دون تدخل من وساطات أو أقانيم ، فنلهم من
سحت في قلبه ، وتدفعه إلى إقدام ينتج عنه ترديد لإبداعات إلهية عاليا .

ولقد أثر أفلاطون والأفلاطونية الجديدة في الكثير من كتاب وفلاسفة
العصور الوسطى ؛ فهذا أوغسطين يذكر أن الجمال هو الوحدة أى الله (١) .
وأن قوافين الجمال والفن كالتساوى والتشابه والإتسجام ما هي إلا انعكاسات
للحقيقة أو الكلمة أرى الله (٢) . وهذا سانت بازيل St. Basil يرجع بين الفن
واللاهوت، ويتبنى الأفلاطونية الحديثة ، ويدافع عنها في كتابات ظهرت تحت
اسم مستعار هو ديونيسيوس (وكان الأخير أكبر الأثر في استيعاب العصور
الوسطى) (٣) . وتسكفى نظرة واحدة في عناوين مؤلفات بازيل لكي نعرف
أنه مزج الأفلاطونية بالمسيحية ، ولكي نقبين تفلغل الانجاء الروحي أو المثالي
الأفلاطوني الممزج بالمسيحية ؛ فعناوين كتبه هي : « المراتب السماوية » ،
« المراتب الكهنوتية » ، « الأسماء المقدسة » .

وكان لا بد مع وجود الدين المسيحي أن تتغير بعض المسميات ،
فلقد أصبح مبدأ الخير الاسمى هو الإله المسيحي ، وتحدد سلم الجسد الصاعد
والماهط بمحطات روحية — إن صح التعبير — تبدأ من مصدر الأشياء الجلية
في الطبيعة مارة بالجمال العلوى ثم بالخيرية فالحكمة فالإله . وهذه تمثل مراحل
لرؤية الخالق ذاته (٤) .

1 — Ibid : p. 280.

2 — Ibid : p. 281

3 — Encyclopaedia of Religion and Ethics, vol 2, p. 446.

4 — Croce; B. : Aesthetic 2nd impr. of 2nd ed., 1953. p. 175.

ويخطئ من يظن أن الحديث عن نظرية الإلهام والعبقرية قد توقف بعد العصور الوسطى ، أعنى أنه قد اقتفى الحديث عنها بعد أن تنبه جمهور المفكرين والكتابين وبعض الفلاسفة إلى ضرورة فصل الدين أو اللاهوت عن العلم والفن ، ذلك لأننا نجد بين أيدينا وعلى المستويين الحديث والمعاصر إسهامات وفيرة ، وآراء عدة ، تؤكد استمرارية هذه النظرية ، وروحى بأنها سوف تستمر أبدا .

ويعزى إلى الرومانتيكية الفضل في بعث وإحياء وتغذية هذه النظرية ، والرومانتيكية حركة فنية وأدبية عارضت الحركة الكلاسيكية التي سيطرت قرونا طويلا ؛ ففي حين اهتم الكلاسيكيون بالعقل ومنعوه السلطان المطلق ، اهتم الرومانتيكيون بالمعاطفة في جموحها وجيشانها ، وسلبوا القياد للقلب منبع الإلهام ؛ فهذا الفردى موسيه يعلن أن أول وأهم مسألة عنده هي ألا يلقى بالا إلى العقل ويقول لأحد أصدقائه ناصحا : إقرع باب القلب ، ففيه وحده العبقرية ، (١) ، وهذا ديلاكسروا (١٧٩٨ — ١٨٦٣) يفسر الرومانتيكية بأنها دحمى الجذل التي تطيح بكل شيء ، وتتغلب على كل شيء ، وأنها بمثابة حم الهركان التي لا مفر من أن تشق طريقها بكل قوة واندفاع وتخرج إلى النور ، (٢) .

والخلق الفنى أو الإبداع الفنى عند الرومانتيكيين يستتبع القرينة أو العبقرية ، والبحث عن العبقرية عندهم يقودنا إلى مصدر إلهى لها ، ولهذا فإن

1 — A. De Musset : Poesies complètes, Paris 1947, p. 118.

٢ — إرنست فيشر : ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم ، الهيئة المصرية العامة للتأليف

والنشر ١٩٧١، ص ٧٣ .

الرومانتيكي يعتقد أنه حاصل على نوع من العبقرية ، وأن مصدر هذا ،
العبقرية لا يمكن أن يكون غير إلهي ، وكان هذا هو سبب ما انصف به من
كبرياء وغرابة .

والرومانتيكي يركن دائماً إلى الخيال ، ويتبعد عن الواقع . يقول روسو
« لو تحولت خيالاتي إلى حقائق لما اكتفيت بها ، بل لظلمت أنخيل وأحلم ،
لا تقف رغبتى عند حد ، لأنى لأزال أجد في نفسى فراغاً لا يملؤه شيء ، إنه
نوع من انطلاق القلب نحو مصدر متعة لا علم لي بها ، ولكنى أحس بحاجتي
إليها ، (١) . ويقول نيتشه « أن الإلهام ضرب من السكر والذشوة والتخدير ،
كما أن الخيال الفني ضرب من الحلم أو الملووسة أو الهذيان ، ، وكان يتموفن
« يستمع في داخله إلى سيمفونياته ، ويخيل إليه فيما قال أنه يسمع الله يهمس
في أذنيه ، (٢) . وما أروع خيال جوته حينما يتمنى في فارست Faust أن
يكون له جناحان يتبع بهما الشمس في تحليقتها : النهار من أمامه والليل من
ورائه والسماء دون رأسه والموج تحت أقدامه ، وحينئذ يتساحل أن يكشف
عن الحقيقة التي أخنتها عنه العلوم ، (٣) . ويتبع الخيال اغتراب الرومانتيكي
عن الزمان وعن المكان لكي يحلق بروحه في عالم لا زمكاني . يقول جيرار
دي نرقال « لكل فنان وطن مثالي غالباً ما يكون بعيداً عن وطنه الأصلي ،
ترتاح فيه موهبته الفنية ، (٤) .

1 — Brehier, E. : Hist^{oire} de la philosophie. vol II p. 486.

٢ — جان ماري جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة — ترجمة سامي الدروبي ،

دار البقعة العربية بيروت ، ١٩٦٥ ، ص ١٩

3 — Goethe : Théâtre complet. p. 962.

4 — Baldensperger; F. : La Litterataire. p. 164.

ولقد أفاض الرومانتيكيون أيضا في باب الأحلام ، والحلم يتناسب تماما مع نظرية الإلهام ، كما يتناسب معها الخيال وكل ما هو لا واقعي أو تاريخي أو لامادي . يقول الفيلسوف الألماني هردر Herder إن : « للأحلام قوة عجيبة ، ففيها تنكشف ثنائية أنفسنا ، لأن الأحلام حوار تقوم به ونمثل فيه المتكلم والسامع معا ، ويقول جان بول ريتشر jan-paul Richer (١٧٦٢ - ١٨٢٥) أن « الحلم موطن الخيال ... ولا يمكن بحال مقارنة ما يتجلى فيه من مناظر بما تجود لنا به الأرض » كما أكثر هوفمان Hoffmann (١٧٦٦ - ١٨١٢) من استخدام الأحلام في رواياته (١) . ويروى عن الشاعر الانجليزي المشهور كولردج Coleridge (١٧٧١ - ١٨٢٤) والذي باعد بين الوصول إلى الحقيقة وبين من يفتقد إلى العاطفة بقوله : « أن الحقيقة لا يصل إليها إلا ذو العاطفة (٢) » . يروى عنه - أنه كتب قصيدة كوبلاخان Khublakhan ، كما لو كان مسحورا (٣) ، كما ذهب كيتس ورامبو ورودان إلى أن الفنان يصدد الإلهام يسكون كن يحلم ، شاهدا لرؤى تمر من أمامه . ويقول فليسكس كلاي أن بحى لحظات الإبداع الفجائية غير مرهون بدعائنا كالنوم والأحلام ، (٤)

1 — Beguin : L'âme Romantique et le Reve, paris 1946, pp. 188—189.

2 — Tiegham, P.V. : Le Romantisme dans la litterataine Européene. p. 250

3 — Henri Delacroix : Psychologie de l'art. paris, Alcan 1927, p. 187

4 — Clay, F. : The origin of the sense of Beauty, London 1917, p. 244.

وقال شاتوبريان ، إننى لاستلقى على سريري ، وأغمض عيني تماما ، ولا أقوم بأى مجهود ، بل أدع التأثيرات تتنازع مافوق شاشة عقلى ، دون أن أتدخل فى مجراها على الإطلاق ... وهكذا أنظر إلى ذاتى فأرى الأشياء وهى تتسكون فى هاظنى ، إنه الحلم أو قل إنه اللاشعور ، (١) ، وكان فكتور هوجو يعتقد أن الأحلام هى المنافذ المطة بالإنسان على عالم الخلود ، (٢) . ويذهب زكريا إبراهيم إلى أن الفنان لا يخرج عن كونه مجرد شخص مصاب بالتجول أثناء النوم *Somnambulist* ، وهو مضطر إلى المضى فى طريقه دون أدنى تدخل من جانب إرادته أو نشاطه الشعورى أو آليات الضبط الموجودة لديه ، ولو أننا أيقظنا الفنان ؛ لقضينا على ما لديه من مقدرة فنية ... ومعنى هذا أن الفن إنما هو حلم يقظة يستسلم له عن رضا وطوعية (٣) .

والواقع أنه كثيرا ما تردد فى فلسفة الرومانتيكيين أن الحلم إبحاء إلى الإنسان بحجر نفسه ، وأنه أخص خصائص الحياة ، وأكثر مظاهرها جدة ، وأنه فى صفاته صورة للنفس الصادقة ، ورباط ما بين الإنسان والعالم ، وطريقة لمعرفة ما وراء الشعور وما وراء الطبيعة (٤) . وخلاصة القول هى أن الحلم قد يعطينا بعض إلهامات نجمعها ونصيفها فى اليقظة (٥) .

١ - من زكريا إبراهيم : مشكلة الفن . ص ص ١٥٣ - ١٥٤

2 - Beguin : *L'ame Romantique et le Reve*, 92

٣ - زكريا إبراهيم : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ، مكتبة مصر ١٩٦٦ ص ٢٩٦

4 - Beguin : *L'ame Romantique et le Reve*, 92.

٥ - مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفنى ، فى الشعر خصاصة ،

وتموسع الرومانتيكيون أيضا في مجال الحب بالمفهوم الاثلاطوني إذ أصبح الحب عندهم فنية من أعظم الفنون ، يتم به تطهير النفس ، والتكفير عن الخطايا ؛ ففى مسرحية هوجو « ماريرن دي لورم » تكمن البغى عن خطاياها بواسطة الحب والإخلاص فيه ، ونفس الأمر نجده فى قصة « غادة الكاميليا » لـ ألكسندر دوماس الابن . بل تحولت العاطفة عندهم إلى نوع مثالى عذرى ، ففى مسرحية هوجو « روى بلاس » Ruy Blass نجده ينطق للبطل ليترف بحبه للملكة فيقول « أحبك حبا صادقا .. وأسفا .. إنى أحلم بك حلم الأعمى بالضوء سيدنى إسقى لى ؛ عندى أحلام لانهاية لها ، أحبك من قريب ومن بعيد وفى أعماق الظلام ، ولا أجرو على امر طرف أسبئك ،^(١) ريقول ألفريد موسى فى قصيدة له « أحب ، وأستطيع أن أصرح بلا مبالاة إنى أحب ... وقد عقدت العهد أن أحب حبا خاليا من الأمل ولكنه ليس خاليا من السعادة ، إنى أراك وهذا حبنى ،^(٢) .

وبدبى أن تمثل المرأة عند الرومانتيكيين مكانا رقيقا لم تظفر به من قبل فلقد أكد أكثر الرومانتيكيين على أن المرأة ملك مبط من السماء ، يطهر قلوبنا بالحب ، وبرقى عواطفنا ، ويذكى شعورنا ، ويشجعنا على النهوض بواجباتنا . وإذا كانت البعقرية مفردا وأصالة فلقد استقى الرومانتيكيون بالتميز الفردى بحيث أصبح الـ رومانتيكى « يواجه المجتمع وحيدا دون وسيط ، غريبا بين غرباء ، (أنا) مفردة فى مواجهة (اللاأنا) الهائلة ، وأدى ذلك إلى تقوية الشعور بالذات ،^(٣) .

1 — Hugo, V. : Ruy Blass, acte III, Scene 3, vers 1223-1227

2 — A. De Musset : Poesies complètes, Ninon, p. 315.

٣ — أرنست فيشر : ضرورة الفن ، ص ٧٢

أثرى الرومانسيكيون إذن نظرية الإلهام أو العبقرية بأقوالهم وأعمالهم الفنية ، ولكن لا زال أمامنا المزيد من الأقوال والأعمال تؤيد بكل وضوح وقوة الأصل الإلهي للفن وللإبداع الفني فنجد ليس يقول د كل عمل فني إنما هو منزل من السماء ، إنه هبة الآلهة ، ، ويحدثنا جوته عن الإبداع الفني فيقول : إن كل أثر يتلور في فن عظيم ، وكل نظرة عميقة ذات دلالة رفيعة ، وكل فكرة ثرية تغطوي على جدة وخصوبة ، هذه كلها لا بد وأن تهرب بالضرورة من كل سيطرة بشرية ، كما لا بد وأن ترتفع على شتى القوى الدنيوية لكي تعلم أن الإنسان أسير لإله أو شيطان يمتلكه ، يكون أداة طيعة في يده أو قابلاً فريداً لشتى التأثيرات الإلهية أو حتى الشيطانية ، ولا غرو أن وصف جوته الفنان بعد ذلك بأنه نصف إله . وقد روت لنا جورج صاند عن الموسيقار المشهور شوبان Chopin أن الإبداع عنده كان تلقائياً سحرياً ، فكان يجده دون أن يتوقعه ، وكأنما هو معجزة كانت تتحقق كاملة مفاجئة رائعة كأحسن ما يكون الإبداع ، كما يحدثنا فيلشيه في كتابه عن دها هو ذا الإنسان *Ecco Homo* ، فيقول حينما يهبط على الإنسان الإلهام المفاجيء ، يخيل إليه أنه قد أصبح مجرد واسطة أو أداة أو لسان حال لقوة عليا فوق الطبيعة ، فيسمع الإنسان دون أن يشعرب يأخذ دون أن يبحث ، ويعرف دون أن يتساءل عن المسانح ، وتتبدق لديه الفكرة كأنها برق خاطف ، دون أدنى تردد ، وبلا أدنى إختيار ، (١) ولعل هذا هو ما يفسر ما قيل عن جوته من أنه كتب روايته (آلام فرتر) دون أن يقوم بأى جهد شعوري (٢) ولقد ذكر آلان روب جرييه أن معنى هذه أن الصفحات التي خلقها الكاتب وكأنه خلقتها بغير عله ، هذه المعجزات وليدة الصدف

1 — Max shoen : Art and Beauty, Newyork 1932. p. 67.

هذه الكلمات الضائعة ، تنبئ بوجود قوة عليا أملت على الكاتب ما كتب . إن الروائي الذي هو أكثر من خالق بالمعنى الحقيقي للكلمة ان يكون في هذه الحالة سوى وسيط بين عامة الناس وقوة غامضة تفوق البشرية ، أو روح أهلية أو بمعنى آخر إله (١) . بهذا المعنى ان يكون عبثا أن رأى القمصاء في وحي عظماء الشعراء نوعا من النبوة (٢) .

وتجمع دراسات كثيرة على أن الإبداع الفني وفقا لنظرية الإلهام أو العبقرية يحدث فجأة ودون تدخل من عقل أو إرادة ، فالقنان يشرق عليه الإلهام في لحظة ، وهذه اللحظة لا تكترث بفكر أو إرادة ، يقول فيلش : « حينما نقتحم نشوة الوجد الإنسان ، يستبد به توتر عنيف ، يذرف على أثره فيضاً من الدموع ، فتهاوى سيطرته على نفسه ، وتسرى في عروقه كلها قشعريرة حادة ، وتنمحي إرادته أمام انفجار فجائي عنيف للحرية والقوة والالوهية ، (٣) وكان ألفونس دوديه A Daudet نبيا للحظات الإلهام المفاجئة إذا دهمته اللحظة يتدفق يكتب في حمى فلا يتوقف أبدا ، ويستنفذ معظم الوقت المخصص لقومه ، وقد يذهب عنه الإلهام فجأة كما دهمه ، فإذا هو متوقف عن الكتابة ، ينتظر اللحظة القادمة وقد لا تطرأ قبل سنوات (٤) ويقول فليكس كلاي أننا نطلق كلمة الإلهام على لحظات الإبداع الفجائية ، وهي لحظات تنقائنا مصحوبة بأزمات إنفعالية ، وتبدو بعيدة عن العمليات العادية للعقل والشعور

١ - آلان روب جرييه : تمهيد رواية جديدة ، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى ، مراجعة لويس عوض ، دار المعارف بمصر ، ص ٢٠ - ٢١ .

٢ - جان ماري جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة : ص ٢٢٠

3 - Max schoen : Art and Beauty, New york, 1932- p. 67.

٤ - مصطفى سوينف : الأسس النفسية للإبداع الفني ، ص ٩٩ - ١٠٠

بعيدة عن حكم الإرادة وسيطرتها ، وتأتي غير متوقعة (١) وقصد وصف
ديلاكروا الإلهام بأنه صدمة كالانفعال ، وقال إن حال الملهم في لحظة الإلهام
كحال من يجذب إنتباهه فجأة ، عندئذ يختل الإيزان لديه ، ويمضى نحو إيزان
جديد ، وينقطع سير العمليات الذهنية ويدخل في الميدان شيء جديد ، وطبيعي
أن توجد عندئذ حال وجدانية قد تكون عنيفة ، حتى لتبلغ الحاسة ، وينساب
في الذهن سيل فجائي من الأفكار والصور . (٢) ويناسب برجسون إلى أن
الإبداع إنما هو أولاً وقبل كل شيء إنفعال .. وهذا الأخير يعني اندلاع نار
الوجدان على حين فجأة في وقود الفكر ، بحيث ينبثق من شرارة الحدس إبداع
أصيل يعبر به الفنان عن شيء كان يظنه غير قابل للتعبير ، وهنا تنصهر الأفكار
ويتحقق ضرب من الإندماج بين الفنان وموضوعه ، فينشأ من ذلك ما يسميه
برجسون بامم الحدس . (٣)

وتبدو الدعوة قوية إلى إلغاء دور العقل في قول شيجل ، إن نقطة البداية في
كل شعر إنما هي إلغاء قانون العقل وثنى المناهج العقلية من أجل الاستغراق
في فرضي الأخيلة ، ، وقول كروتشة ، إن الفن عيان وحدس لا يرتبط بالإرادة
أو العقل ، وقول لامرتين Lemartine من أنه ، لا يفكر أبداً ولكن أفكاره
هي التي تفكر له ، وقول فيليكس كلاي من أن ، لحظات الإبداع الفنى ... تبدو
بعيدة عن العمليات العادية للعقل والشعور والإرادة . وقول ديلاكروا عن ، اقتطاع
سير العمليات الذهنية ... وهكذا . بل إن جويو يذهب إلى حد القول أن
التطور العلمي الحديث المستند إلى العقل والفكر لن يمنع قيام الإبداع الفنى

1 — Clay, F. : The origin of the sense of Beauty. p. 244.

٢ — مصطفى سويف ، المرجع السابق ، ص ١٨٦ .

3 — Bergson, H. : Les Deux Sources de la Morale et de la Religion, Paris. P.U.F. 1948 p. 43.

باعتباره إلهاما أو نوعا من العبقرية التي لا تتعلق بالعمر . يقول جويو ، هل كان في وسع أحد أن يمنع موزارت أو هايدن أو حتى روسيني من أن يسمعوا ألحانهم الداخلية في العاشرة أو الثانية عشرة من العمر ، وأن يفردوا كالطيور وأن يؤلفوا سوناتات وأوبرات ؟ لن يمنع العلم العبقرية من أن تشق طريقها وتحقق أقدارها وتكتسب صورتها الخاصة (١). كما يبدو العقل هاتما باردا لا يتوازي مع حمى الإلهام . يقول كيتس ، إن حكمى يكون من النشاط في لحظة الكتابة بحيث يماثل قوة خيالي ، بل إن ملكاني لتبدو مشاركة إلى أقصاها ، فهل لي ، بعد أن يتعطل خيالي ، وأفقد الحرارة التي كنت أكتب بها ، هل لي أن أجلس في برود ليس معي سوى ملكة واحدة (العقل) لأنقد ما كتبت وأنا في حمى الإلهام؟ (٢) أن الإلهام ينطلق بالفنان كالسيل الجارف ، بحيث يجعله يمشى بدون توقف أو تدبر أو تفكير .

كما تجمع دراسات كثيرة أيضا على أن نظرية الإلهام أو العبقرية تؤكد على فكرة الأصالة الذاتية للفنان . فالحق أن معظم الفنانين يميلون في العادة إلى القول بأن فنهم كان ثمرة انقياس من الإلهام الإلهي ، وذلك حتى يثبتوا أصالة ذلك الفن ويبعدوا عن التقليد والمحاكاة لأعمال غيرهم . فقلما يعترف الفنانون بأن عملا فنيا آخر (ينسب إلى نفس الفن الذي يفتخرون فيه) قد أثر عليهم أو كان مصدر إلهام بالنسبة لهم .

إن نظرية الإلهام أو العبقرية تؤكد على أن الفنان مخلوق أصيل كل الأصالة وكأنما هو موجود إلهي قد هبط من السماء ، وأن سر أصالته كامن في أن فنه غير

١ - جان ماري جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ص ١٣٨ .

2 - Ridley; M. R. : Keats craftsmanship, Oxford, 1933 p. 14.

متأثر بفن إنسان آخر ، وغير ناتج عن مجتمع أو تاريخ ، وغير خاضع لقوانين أو قواعد ، وأنه ببساطة فن أصيل لا يرتبط بالمكان أو الزمان ، أنه خلاق من العدم ، وهو هبة إلهية يجود بها علينا الوحي ، أو مجرد شرارة من الإلهام تضيء في ذهن الفنان فجأة ، بحيث يصعب علينا تفسيرها أو تحديدها خصائصها أو مقارنتها لأنها إلهية . يقول بولان R Polin إن العمل الأصيل هو ذلك الإنتاج الذي يحدث في مجرى التاريخ نوعاً من الانفصال *Discontinuité* وكأنه - هو حقيقة فريدة تستعصى عن كل تفسير ، وتفلت من طائلة كل مقارنة . (١)

وهذا يعني أن الأصيل هو ذلك العمل الذي لا يشبه أى عمل آخر في أى وجه من الوجوه ، أو أنه الحدث المبتكر الذي نصطدم به ، فلا نملك سوى أن نتعجب له ونندمش ، فأصالة تجذب انتباهنا وتنزع إعجابنا . والحق أن العمل الأصيل يكون بمثابة سر يذيعه علينا الفنان لأول مرة فنعجب كيف أننا ظللنا نجعله كل هذا الزمن ، ولا يكفى أن نقول أن العمل الأصيل لابد من أن يبدو لنا جديداً وكأننا نشاهده للمرة الأولى ، بل لابد من أن نصيف إلى ذلك أننا نحن أنفسنا نصبح جدداً أمام العمل الفني ، وكأننا نطأ أعقاب عالم جديد لا عهد لنا به من قبل (٢) .

ويذهب برجسون إلى أن أصالة وجدة العمل الفني تجعل من المستحيل أن نلقباً مسبقاً بما سيكون عليه . يقول برجسون . إن العمل الفني - مثله في ذلك كمثل الكون بأسره من حيث هو سيمفونية الموسيقى - يعظم - يملك

1 — Polin, R. : De l'originalité dans l'art, Revue des Sciences Humaines, juillet - Sep - 1954.

٢ - ذكرى إبراهيم : مشكلة الفن ، ص ١٦٩ .

من الجدة والأصالة ، والصيغة الإبداعية ، ما يجعل من المستحيل على أى عقل
كائننا ما كان أن يتنبأ سلفاً بما سيكرن عليه ، (١) كما يرى أن الفنان العظيم إنما
هو ذلك الذى يصدر فى عمله عن انفعال جديد أصيل ، بحيث يولد فى نفوسنا
أحاسيس جديدة ، أو عواطف لم يكن لنا بها عهد ، أو انفعالات لم تكن لنا
فى الحسبان . (٢)

والفن عند كروتشة Croce حدس وتعبير ، وعنده أن الفنان الذى يبدع
أى عمل فنى ليس فى حاجة إلى شئ آخر سوى التعبير عن حدسه الذاتى الأصيل .
وهذا هو السبب فى أن كل عمل فنى أصيل لا بد من أن يحمل تعبيراً فردياً للحدس
ذاتى خاص (٣) والفردية والذاتية التى أشار إليها كروتشة ما هما إلا الشعور
بالوحدة الناجم عن الأصالة كما يقول بآيهر ، فهذا الأخير يذكر أن «إحساس

1 - Bergson, H. : La pensée et le Mouvant. p.p. 13-14.

٢ - زكريا ابراهيم : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ، ص ٢٧ ، ولفهم أكبر بفلسفة
برجسون فى الابداع الفنى يمكن الرجوع إلى :

A. l'Energie Sprituelle, paris, Alcan 1929

B. l' Evolution Creatrice. p.p 98 & 192

C. Essai sur les Données inamédiates de la Conscience, p 13.

D. Les Deux Sources de la Morale et de la Religion, paris
Alcan, 1948

٣ - يرجع القارئ إلى كتابين لبدنتو كروتشة عرض فيها نظرية المثالية الحدسية وهما

A - Croce, B. : «Esthétique comme Science de l'expression et
linguistique Générale» traduction Francaise, paris 1904

B - Croce; B. : Bréviaire d' Esthétique « Traduction Francaise
paris, 1923.

الفنان بالاصالة لا بد وأن يقترن بالصور بالوحدة، (١).

. . .

وإذا لجأنا الى التصنيف الذى ذكره ديلاكروا ،والذى قال فيه بدوعين من الفنانين أو طرازين من العبقرية الفنية، الطراز الحركى *Motur* والطراز الحسى *Sensoriel* ، أو العبقرية الحسية الصاخبة ، والعبقرية المتكشفة المنظمة ، فإنه يبدو أن العبقرية التى تشير إليها نظرية الإلهام هى من الطراز الحركى الحسب الصاخب . وإذا نظرنا فى تصنيفه لصور الإبداع الى أ - إبداع مفاجئ . ب - إبداع بطيء . ج - إبداع يقظ شعورى د - إبداع خاضع لحكم العادة (٢) فإن صورة الإبداع القريبة من تلك للنظرية هى الإبداع المفاجئ .

. . .

٢ - النظرية العقلية

قال الفيلسوف الفرنسى بيسكال *Bascal* : إننى أستطيع أن أتصور إنسانا بلا يدين ، أو رجلاين ، أو بلا دماغ . ولكننى لا أستطيع أن أتصور إنسانا بلا فكر ، لأنه سيكون عندئذ مجرد صخرة أو جماد ، (٣) ولا شك أن حديث بيسكال هذا يتضمن الفنان ضمنه للفيلسوف والعالم والإنسان بوجه عام، ويمكن أن يكون افتتاحية لتلك النظرية التى ترى أن عملية الإبداع الفنى نتاج العقل وولادة الفكر وأنها فعل مستثير واع ، يحتمه عقل فاضح قد امتلك زمام نفسه

1 - Bayer; R : Traité d' Esthetique, paris 1956. p. 195.

2 - Delacroix; H. : L'Art et les sentiments Esthétiques. Nouveau traité de psychologie, paris, Alcan 1939, p.p. 153-159.

3 - Bascal; B. : Penseés, Ed. Brunschvicq, No 339

وإرادة مضادة بنور الفكر ، وتمثل ناقد ، وتفكير بصير . يقول رودين : إن الفنان يعرف تماما ما يفعل ، وينفق وقتا وجهدا في سبك أفكاره . وحتى أولئك الذين يقولون بالوحي والإلهام لا ينكرون الدرس والسعي والجهاد عند الفنان ، (١) وكتب فان جوخ Van Gogh إلى أحد أصدقائه يقول : إنني أريدك أن تعلم أنه إذا كان شيء جدير بالتقدير أو الاعتبار فيما ألابعد إنتاجه فإن هذا الشيء ليس وليد الصدفة أو الاتفاق ، وإنما هو ثمرة لقصد حقيقي . (٢)

ويؤكد الناقد الفني إرنست فيشر هذا المعنى بقوله : نحن نعرف أن العمل بالنسبة للفنان عملية عقلية واعية وليس مجرد انفعال أو إلهام ، وهو عمل ينشئ بخناق سمورة جديدة للواقع ، تمثل هذا الواقع كما فهمه الإنسان وأخضعه لسيطرته... فليس الإنفعال كل شيء بالنسبة للفنان ، بل لابد له أن يعرف حرفته ويحسد متعة فيها ، وينبغي أن يفهم القواعد والأشكال والحدع والأساليب التي يمكن بها ترويض الطبيعة المتمردة وإخضاعها لسلطان الفن ، إن الأشواق التي تحرق الفنان السطحي تخدم الفنان الحق ، فهو لا يقع فريسة للوحش بل ينجح في ترويضه ، (٣)

والحق أن تاريخ الفن ليظهرنا على أن كثيرا من الأعمال الفنية الممتازة قد تحققت على أيدي فنانين متزنين هادئين ، لم يزعموا لأنفسهم يوما أنهم قد وقعوا تحت تأثير شياطين ملهمة أو قوى إلهية خارقة (٤) وعن مثل هذا الهدوء والإتزان المميز للعقل يحدثنا آلان فيقول : الحركة الهائجة تنتج القبح ، والهباج

1 — Rodin; A. : «L'Art», Entretiens Réunis par paul Gsell, paris, 1951, p. 51

2 — The Creative process, 1958, p. 55.

٣ — إرنست فيشر : ضرورة الفن . ص ١٠ .

٤ — زكريا إبراهيم : مشكلة الفن . ص ١٥٥ .

ضعف ، أما الجمال الفني فهو القوة والجلال والمظلة واعتدال الأهواء، (١) كما يحدثنا لالو Lalo فيقول : الفن انضباط واقتزان، (٢) وينتج عن الهدوء والاعتزان عدم المفاجئة والتدرجية . يقول لالو : في الفن كما في الأخلاق ، لا يحدث الإلهام بأعجوبة فجائية وإنما هو رأس مال يتجمع تدريجيا ، (٣) ويذكر فرتهيمر Wertheimer عن آشتين أنه ظل معنيا بمشكلاته العلمية الرئيسية لمدة سبع سنوات (٤)

ويرى بعض أنصار هذه النظرية أن الإلهام المفاجيء ليس إلا وليد التفكير المضنى المتواصل ، وأن اللاوعي ما هو الإنتاج الواعي . يقول هنري بوانكاريه : « إن العمل اللاوعي لا يتكون - وفي كل حال لا يكون متتمرا - ما لم يسبقه ثم يتبعه فترة من العمل الواعي ، ولا يمكن لحالات الإلهام المفاجئة أن تظهر إلى الوجود ما لم يسبقها جهود ذاتية متواصلة يظنها صاحبها عقيمة غير مجدية ، قد ضل فيها المسيل ، وعجزت قريحته عن الإنتاج » (٥) ويقول وايم كافون « إن التفكير الطويل في موضوع ما ، وإعطائه فرصة التضيغ في الذهن في حالات النوم والراحة ينتهي عند أكثرية الباحثين وطلاب العلم بالإلهامات وحصول مفاجئة ، كأنها في العقل ناحية تعمل في الخفاء أو على هامش الفكر ، وتحمل إلى الذهن الواعي نتيجة عملها في أوقات مختلفة تسمى حالات الإلهام » ويرى كافون « أن

1 — Alain : Vingt leçons sur les beaux - arts. paris 1931, p.45

2 — Lalo : L'art et la Morale p.169.

3 — Lalo : introduction a l'Esthétique ch 2. p.17

4 Wertheimer; M.: productive Thinking, New york and London, 1945 p. 103.

5 — Cavillier; H, : Manuel de philosophie, Tome 1, paris, 1931, p. 595.

الظروف المناسبة للإلهام بهذا المعنى للعقل هي شدة الانصراف إلى الموضوع ،
والإستغراق والتأمل فيه ، وسعة الإطلاع عنه ، وحرية الذهن من قيود
التفكير ومن ضغط القديم ، (١).

وعلى الرغم من أن الفنانين كثيرا ما يستقنون من حسابهم عند الحديث
عن إنتاجهم المعنى كل تلك العمليات الشعورية والإرادية التي يقومون بها في
العادة عندما يدعون ، إلا أن من المؤكد أننا لو استعرضنا حياة الغالبية العظمى من
الفنانين ، لأفينا أنها غامرة بالبحث والدراسة والصناعة والتحصيل الطويل والتفكير
الشاق (٢) لدرجة أنه قيل أن إدجارو مثلاً قد نظم قصيدته المشهورة عن الغراب
بطريقة استنباطية عقلية مجردة (٣) الأمر الذي يجعلنا نقرر مع ديلاكروا أن
العمل الفني ليس مجموعة من المصادفات أو الإشراقات الإلهية ، بل هو ثمرة
لقدرة تركيبية مائلة تتمثل في التنظيم والصياغة (٤) .

وإذا كان بسكال قد قرر أن ، كل عظمتنا تنحصر في الفكر ، (٥) فإن أصحاب
النظرية العقلية يقررون أن كل إبداع فني إنما هو نتاج فكري ، وأن أي عمل
فني - كائن ما كان - لا يمكن أن يرى النور إلا إذا مسته عصا العقل البشري ،
ونخضع لتأمل وروية وإرادة وتصميم .

1 — Cannon; W : The way of investigation ch V. p. 75.

٢ - زكريا إبراهيم : مشكلة الفن ، ص ١٧٤ .

3 Etienne Souriau : L'avenir de l'Esthétique, Alcan, Paris 1920, p. 122.

4 — Delacroix; H : psychologie de l'art, Alcan, paris 1927, p. 153.

5 — Bascal; B. : pensées, ed. Brunshvicq, No 347,

وأنصار النظرية العقلية كثيرون ، نذكر منهم : ليوناردو دافنشى فنان عصر النهضة العظيم ، وكانط الذى أرجع الفن إلى نوع من اللعب العقل الحر ، وهيجل الذى أخضع الفن لفكرة المطلقة ، وشوبنهاور الذى ربط بين الإبداع الفنى وبين الفكرة والإرادة ، وجويو الذى تجاوز الإحساس إلى العقل وذهب إلى أن الفكر هو الذى يخلق الفنان العظيم ، وبوزانكيث الذى أرجع عملية الإبداع إلى تأمل وخيال عقلى ، وكاترين باتريك التى ذهبت إلى أن الإبداع يرجع إلى الفكر وجيلفورد الذى قرر أن الإبداع إنما يقوم على الفكر المبدع .

أما ليوناردو دافنشى Leonardo da vinci أعظم شخصية بين فناني عصر النهضة ، فيعد أنموذجا لأناس عصر النهضة الذين يصفهم إنجلز بأنهم همالة في قوة التفكير والملاحظة والطبع والشمولية والمعرفة (١) ذلك أنه كان تواقا إلى معرفة كل شيء ... لا يعرف سائلا بين الفن والعلم ، فالفن عنده علم واسع الحدود والعلم عنده أمر لا ينفصل عن الفنون ، ولذلك نجده لا تفارقه محاولات وتجارب علمية ... وتحت دافع من عقله الكبير ونظرة الثاقب ، نجده يدرس الموسيقى ويمارس الغناء والترنيم والعزف ، ويفكر في تصميم المشروعات المختلفة ، ويصحح النظريات الرياضية ، ويعرض على المشولين أعمالا معمارية وإنشائية . وقد درس ليوناردو جميع فروع العلوم والرياضيات ، والهندسة والميكانيكا ، وعلم طبقات الأرض والتشريح وغير ذلك ... وهو مع كل ذلك كان أديبا وشاعرا وكاتبا وناقدا (٢) . يقول فنكلشتين : كان ليوناردو رساما ونحاتا

١ - سيدنى فنكلشتين : الواقعية في الفن ترجمة مجاهد عبدالمسلم مجاهد . الهيئة المصرية العامة للكتاب والنشر - القاهرة - ١٩٧١ م ص ٩٦ .

٢ - أحمد أحمد يوسف : ليوناردو دافنشى . دار المعارف بمصر ١٩٦٨ م ، ص ٥٦ .

ومهندسا ميكانيكا وعالمالما فيزيائيا وعالمالمايولوجياورياضيا وموسيقيا وفيلسوفال(١) كتب ولیم دامپیر عنه يقول : لو كان قد نشر مؤلفاته لكان العلم قد خطا خطوة للأمام تكاد تكون الخطوة التي خطاها ووصل إليها بعد قرن تال(٢) وقد ترك لنا ليوناردو بخط يده ، في تدويناته ، ومذكراته ، التي تحفظها له بعض المتاحف ، ويتناقل ذكرها الرواة والمؤرخون ، مجموعة كبيرة من التسجيلات في شتى الأغراض ، منها ماهو خاص بشئون الحياة ، ومنها ماهو دراسات لمتنفس أبواب العلوم وللتجارب العملية في الرياضيات ، والهندسة ، والعمارة ، والميكانيكا والإنشاءات ، والحركة ، والكهرباء ، ومنها ماهو خاص بالفنوزودراساتال(٣) وهو كان يقوم بكل هذه الدراسات الفكرية العميقة ، ويبحث في تفاصيلها لمساعدته في أعماله الفنية ، وعوايته إلى العمل الفني الأصيل والعظيم ، كتب ماك كوردی Mc Curdy يقول عنه : تعد حياته الشاملة سجلا لتجوال وبحثا دائما عن فرصة لتنفيذ بعض المشروعات التي كان يمنيها الطموح في ذهنه ، (٤) . عرف عن ليوناردو عدم ميله للمغامرة في إنجاز عمل من الأعمال دون التوقف ، رغبة في مزيد من الدرس وإمعانا في التفكير والبحث ، والاكتشاف والتجديد ، الأمر الذي يخرج به في أغلب الحالات بعيدا عن الموضوع الأصلي ، ويدفع به إلى موضوع جديد ، يروق له البحث فيه ، ويصبح بالنسبة لطبيعته

١ — سيدنى فنكلشتين : الواقعية في الفن ص ص ٩٦ — ٩٧ .

2 — Dampier, W. : The History of Science, Cambridge 1949, p. 108.

٣ — أحمد أحمد يوسف : ليوناردو دافنشي ص ١٩٠ .

4 — McCurdy : The Mentality of Leonardo Da Vinci, New York 1939, p. 331.

أكثر جاذبية ، فيمساق في تجاربه وتخيلاته ، منتقلا من أبحاث إلى أبحاث ، ومن جديد إلى جديد . ونحن لانسى ما كان ينتهى إليه ليوناردو بعد ما يقوم به من بحث وتأمل وتفكير ، حيث كان يخط بقلمه على نفس الأوراق التى يجرى عليها أبحاثه ودراسته ، هذه الكلمات :

« خبىرنى إذا كان أى شىء قد تم فى هذا الوجود »

وقد كرر هذه العبارة مرات ومرات ، كلما تقدم به الوقت فى البحث مهما كان نوعه وطبيعته . وقد كتب فسارى عن أعمال ليوناردو التى تركها دون أن يستكملها يقول : « ويتضح جلياً أن د ليوناردو ، بسبب عبقرية فنه ، بدأ فى عمل أشياء كثيرة ، ولكنه لم يتم أى عمل منها ؛ إذ كان يبدو له أن يسده لا تستطيع التعبير بالتسجيل عن عناصر وأحاسيس وانفعالات تدور فى فكره وخياله ويراهما لازمة لاستكمال العمل الفنى ، إذ كانت تقوم فى فكرة بعض الصعوبات الدقيقة والتى تشير العجيب ، والتى لا يمكنه التعبير عنها بفرثاته والواله بالرغم من براعته وتمكنه ودرجته (١) .

ويؤكد فنكاشتين ما ذهب إليه فسارى فيكتب عن ليوناردو « أنه أصبح من الشائع عنه أنه عندما يريد أن يرسم فإنه ينفق الأيام والساعات فى دوامة من التفكير ، ويظل يرسم بالفرشاة يضع دقائق (٢) . ولكن ما تفسير ذلك ؟ إن الإجابة نجدها عند ليوناردو نفسه حيث يقول « تعمل العبقربات قليلا ، وتفكر كثيرا ، تبحث بعقولها عن ابتكار واختراع وتجديد ، وبعد تكوين

١ - أحمد إ. أحمد يوسف : ليوناردو دافشى . ص ١٤٩ .

٢ - سيدنى فنكاشتين : الواقعية فى الفن . ص ٩٧ .

تلك الافكار والآراء تعبر بأيديها عن كل ما حصلت وأدركته عقولها، (١).

وهكذا كان ليوناردو يعطى الأولوية القصوى في عملية الإبداع الفنى للعقل والفكر، لا آلهة عنده ولا شياطين ولا قوى إلهامية خفية، ولا يحدث الإبداع عنده فجأة بلا مقدمات بل نتيجة درامة شاقة وتفكير طويل. كما لا يحدث نتيجة لميلاج نفسى، بل يحدث بهدوء واتزان وانضباط، لأن العقل هو أساس الإبداع، والفكر منبعه الأول.

أما كانط Kant فلقد أرجع الإبداع الفنى الى قوانين وشروط أولية *apriori* سابقة على التجربة، ولكنها ليست مشتقة من عالم مثالى يحاوز التجربة الإنسانية بل مشتقة من قوانا الإدراكية المجموعية أى من العقل (٢). والواقع أن كانط كان قد استخدم كلمة استيعابا ليبدل بها على نظريته فى الزمان والمكان بوصفهما صورتى الإدراك بأسره (٣). أى لكي يبدل بها على علم المبادئ أو الصور القبلية للحساسية الصورية، ونستطيع أن نستبدل به الزمان والمكان (٤) وبديهي أن ما هو قبلى محدد بالاستدلالات العقلية المجردة قوانين الجمال التى يجب أن يتفق عليها الفنانين (٥).

١ — أحمد أحمد يوسف : ليوناردو دافنشى . ص ٩١ .

٢ — محمد على أبو ريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ص ١١٠

٣ — جورج سانتيانا : الاحساس بالجمال ، ترجمة محمد مصطفى بدوى . مكتبة الانجلو

المصرية . ص ٤٢ .

4 — Baldwin : Dictionary of philosophy and psychology
vol. 1 p.20.

5 — Troustet, j . : Nouveau Dictionnaire Encyclopédique. Vol 2.
p 615.

كان كانط يجعل للعقل إذن دورا أول في الشعور الاستطيقى ، وقد وافقه على ذلك أنصار المذهب العقلى الذين يرون فيه ما يدعم نظرتهم القائلة أن اللذة الاستطيقية العليا لذة عقلية تقوم على عمل العقل ونشاطه وليست مجرد تأثير عادى .

وكان أول من جعل فكرة الجمال متعارضة مع فكرة الفائدة ... فرد الجمال إلى النشاط المجرد عن الغرض المزه عن المنفعة ، وأرجعه إلى نوع من اللعب الحر يقوم به الخيال ، ويقوم به العقل ، وقد ذهب شيلر هذا المذهب نفسه (١) .

ولقد ذهب كانط فى نقطةنا قيد البحث إلى أن الفنان العبقري الذى يطرح أفكارا جديدة لا يحاكي الطبيعة وإنما ينبع إبداعه الفنى عن فكره . يقول كانط سواء رسم الفنان الطبيعة والريشة أو البراع ، شعرا كان أو نثرا ، فهو ليس بعبقري مبدع لأنه يحاكي فقط ، إن فنان الافكار وحده هو سيد الفنون الجميلة الحقيقى . وينتج عن ذلك أن الإبداع الفنى عند كانط يرجع إلى الفكر والعقل بقوانينه وشروطه الأولية .

والفن عند هيغل فتاج الفكر شأنه فى ذلك شأن المنطق والطبيعة وفلسفة الروح ؛ وليس ثمة إبداع فنى دون فكر ، بل ليس ثمة أية معرفة أو وجود دون فكر وعقل . ولكى نفهم هذا علينا أن نعلم أن النسق الهيجلى يتضمن أولا المنطق ، ثانيا فلسفة الطبيعة ، ثالثا فلسفة الروح (٢) . وبينما يشير المنطق إلى الفكرة فى ذاتها ، وتشير فلسفة الطبيعة إلى الفكرة لذاتها ، تشير فلسفة الروح

١ - جان ماري جوبو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة . ص ٢٥ .

2 - Wallace • The Logic of Hegel, Oxford 1941 p. XI

إلى الفكرة في ذاتها ولذاتها (١) .

وقبل أن نحدد هنا مكان فلسفة الفن في هذا المسق لا بد أن نذكر أن هذا المسق قد تميز بميزتين الأولى هي تأكيد هيجل على المطلق أو الفكرة المطلقة ، والثانية هي جدله ذو الحركة الثلاثية (٢) إذ أن كل حقيقة ، وكل واقع « له ثلاثة مظاهر أو مراحل » (٣) كما أنهم ربطت بالكتيكة بالثلاثية ، (٤) .

قسم هيجل المنطق إلى ثلاثة أقسام ، وكذلك فلسفة الطبيعة ، كما قسم فلسفة الروح إلى : الروح الذاتية ، والروح الموضوعية ، والروح المطلق ، وقسم هذا الجزء الأخير إلى : الفن والدين والفلسفة . أما الفن فإنه يتكون عنده من رمزي وكلاسيكي ورومانتيكي مسيحي (٥) وهكذا يصبح الفن شكلا من أشكال الروح المطلق كالدين والفلسفة .

والفن عند هيجل هو الروح التي تتأمل ذاتها في حرية كاملة ، والدين هو الروح التي تتصور ذاتها في خشوع ، أما للروح التي تفكر في ماهيتها في مفاهيم وتدرکها فهي الفلسفة . والفن والدين والفلسفة مضمون واحد في نهاية الأمر ،

1 — Wriqh, W. : A history of modern philosophy, New york 1940, p. 326.

2 — Russell, B. : A history of western philosophy. London 1947, ch, xxii, p758.

3 — Encyclopaedia Britinnica , vol. II p. 382.

4 — Findlay, j N. : Hegel - Are examination, London 1963, ch, iii, p. 63.

5 — Hoffding, H. : A history of Modern philosophy, London 1936, volume: II p. 189.

أما الفرق بينها فيقوم فقط في شكل الكشف عن هذا المضمون وإدراكه ،
والمعرفة الجمالية أو الفن هو الشكل الأول والأقل كلاً من بين الأشكال التي
تكشف بها الفكرة عن ذاتها .

ولنا الآن أن نسأل هيجل ما هي الحاجة التي تجبر الإنسان على الإبداع
الفني أو خلق آثار فنية ؟ يجيب هيجل أن الإنسان كروح ، يثنى ذاته (أى
يجعل من ذاته إثنين) فهو أولاً يوجد كما توجد بقية الأشياء في الطبيعة ولكنه
يوجد بعد ذلك لذاته : فهو يتأمل ذاته ، يصور ذاته لذاته ، يفكر وهو
روح فقط من خلال هذا الوجود - لذاته الذشيط الفعال . ومعرفة الإنسان
لذاته تأتي عن طريقين :

أولاً : نظرياً ، إذ أن على الإنسان بالضرورة ، في حياته الداخلية ، أن
يعرف ذاته من أجل ذاته ، وأن يعي من أجل هذه الذات كل ما يحتاج في القلب
الإنساني .

ثانياً : يصل الإنسان إلى مثل هذه المعرفة عن طريق تغيير العالم الخارجي
والتأثير في أشياءه وظواهره . وهنا يتحدث هيجل عن المراهق الذي يرمى
بالحجارة في الماء فلماذا ينظر الدوائر المتدحرجة على السطح ، فهذا المراهق يهرس
بها كشيء يستطيع أن يتأمل فيه ما خلقه هو بذاته . وبالتتابع على الفن يصبح الفن
شكلاً من أشكال إنتاج الإنسان لذاته في العالم الخارجي (١) أو تصبح الفكرة
داخل الذات هي أصل الإبداع والإنتاج الفني .

١ - أونسيا نيكوف : الجمال عند هيجل . مقال ضمن المقالات المنشورة في كتاب الجمال
في تفسيره الماركسي . ترجمة يوسف الحلاق ، منشورات وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد
القومي دمشق ١٩٦٨ ص ٤٧ - ٤٨ .

والحق أن تقسيم هيجل للفن إلى رمزي وكلاسيكي ورومانتيكي ، إنما يقوم على أساس فكري محض ، ففي الشكل الرمزي تكون الفكرة وصورتها الخارجية متمايزتان ، ولكنها تنعم بتصوير كامل مجادل تماما للفكرة في الشكل الكلاسيكي ؛ فالفكرة (مثلا تمثيل آلهة اليونانيين) تأخذ صورتها الخارجية التامة في النشال ، ولم تجعل بعد بشكل فكرة روحية عليا ، فالله اليوناني ذاتهم محدودون عضويون لم يتعزروا بعد من القوى الطبيعية . إن الفكرة الحقيقية كروح لازالت في الفن اليوناني في المهد فقط . وتكتسب الفكرة الحقيقية تحققها الكامل في الشكل الرومانتيكي للفن ، فالروح هنا حرة تنصرف على المادة والطبيعة كما يتحول الفن من فن كلاسيكي مادي إلى فن رومانتكي روحي ، وتأخذ فنون الرسم والموسيقى والشعر مكان الصدارة في هذا الفن الجديد .

إلا أن التطابق الكامل الذي كنا نراه في الفن الكلاسيكي بين الفكرة والشكل يختل هنا من جديد ، إذ لا يعود الشكل الحسي كافيا لتجسيد الفكرة المتطورة والمنتصرة على الطبيعة ، ونصبح المادة الخارجية في الفن الرومانتيكي مجرد إشارة ، مجرد مظهر لفكرة .

وإذا علمنا أن الفن الرومانتيكي هو أعلى أشكال الفنون بحسب نظرية هيجل ، وأن السبب يرجع إلى صفاء الفكرة وشفافية المادة المعبر بها عن تلك الفكرة ، لعلمنا بالتالي أن الإبداع الفني يرتبط أولا وأخيرا بالفكرة ، ولا غرو في ذلك خصوصا إذا علمنا أن الطبيعة ذاتها ما هي إلا الفكرة وقد تخرجت عن ذاتها .

ومن هذا المنطلق يرتب هيجل للفنون فيقول إن أدناها هو فن العبارة وهو يرجع إلى الشكل الرمزي في الفن ، وفيه نجد المادة الحسية تتفوق على

الفكرة وبالتالي فلا تطابق بين الشكل والمضمون ، وبإليه فن الفحت حيث تتجسد
الفكرة في شكل جسم إنساني ، ويتم الانسجام الكامل بين الفكرة وصورتها
الحسية ، وهذا متحقق في الشكل الكلاسيكي . أما الشكل الرومانتيكي فتتحرر
الفكرة فيه من الامتلاء الحسي ، حيث نجد الرسم لا يستخدم المادة الغليظة
(الحجر .. الخشب .. المعدن ..) إنما يستخدم السطح الملون وحركة الضوء
الحية ، فالرسم يتحرر من الامتلاء الحسي المكنى للجسد المادى ويكتفى ببعده
السطح وحده ، لذا فهو مقدوره أن يعبر عن كل المشاعر والإنفعالات النفسية على
اختلاف درجاتها ، وأن يصور كل الأفعال الممتلئة بحركة ديمائتيكية ، ويتم
الاستغناء الكامل عن المكان في النوع الثماني من الفن الرومانتيكي ألا وهو
الموسيقى ، ومادة الموسيقى هي الصوت ، واهتزاز الجسم الداوى ، وليست
المادة هنا مادية مكانية إنما هي مثالية زمانية ، ولذا تخرج الموسيقى عن نطاق
التأمل الحسي ، وتدخل حصرا في نطاق الأحاسيس الداخلية . وأخيرا فإن
الصوت في النوع الأخير من الفن الرومانتيكي ألا وهو الشعر أو الفن الكلامي
ما هو إلا عبارة عن رمز لا قيمة له بذاته ، أما العنصر الأساسى في التصوير
الشعرى فهو التخيل الشعرى (١) .

ويربط هيجل بين أصالة العمل الفنى وبين المعقولة استمرارا لاتجاهه العقل
الصرف . يقول هيجل : تكن أصالة الكاتب الحقيقية وكذلك أصالة المؤلف
الفنى فى أن الكاتب والمؤلف والفنان هو وجه عام ينبضون بمقولة المضمون ، الحقيقى
فى ذاته ، (٢) .

١ - أونسيا نيكوف : الجمال عند هيجل . ص ٥١ .

٢ - نفس المرجع : ص ٥٦ .

ويذهب شوبنهاور Schopenhaur إلى أن العمل الفني لا بد وأن يكون مسبوقة بالفكرة وبالإرادة . ومن ثم فإن عمل الفنان التشكيلي مصورا كان أو نحاتا إنما يلي فكرته المرتبطة بالإرادة ، حيث ينجز أو يبدع عمله الفني طبقا لهذه الفكرة الناجمة عن الإرادة . أما الموسيقى وهي أعلى أنواع الفنون عند شوبنهاور فهي تتعد تماما بالفكرة والإرادة ذاتها . وبعبارة أخرى يمكن القول أنه لا إبداع بدون إرادة ، وأن تلك الإرادة تشكل نفسها في أفكار شتى ينتج عنها الفنون المتفاوتة (١) .

ويرى جان ماري جويو أن ما يميز الفنان العظيم هو إحساسه الأصلي بالاشياء ، ولكن من أين تأتي أصالة الإحساس هذه ؟ أهى فقط إدراك الاشياء إدراكا سهلا وأرهف وأسرع من إدراك سائر الناس ، كما يبدو أحيانا أن تين يعتقد كذلك ؟ كلا فإن أصالة الإحساس ترجع ، أيضا ، إلى أن فكر الفنان أوسع وأكثر تنظيما ، وبإتسالي أملا بالفلسفة ، إن أصالة الإدراك ترجع إلى العقل مثلا ترجع إلى الحواس ، بل أكثر ، إن الفكر هو الذى يخلق الفنان العظيم (٢) .

ولقد صدق روسكن حين قال : الشعراء فريقان : فريق يحسون إحساسا قويا ، ويفكرون تفكيرا ضعيفا ، فيرون الحقيقة رؤية خاطئة ، وهؤلاء هم شعراء الطبقة الثانية ، وفريق يحسون إحساسا قويا ، ويفكرون تفكيرا قويا ، فيرون الحقيقة رؤية صحيحة ، وهؤلاء هم شعراء الطبقة الأولى . أضف إلى ذلك أن قوة الإحساس نفسه عند الشاعر ترجع في جزء كبير منها إلى قوة الاستقراء

1 - Thomas Mann : The living Thoughts of schopenhaur, p. 187

٢ - جان ماري جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ص ١٥١ .

والثعميم التي تجعله يستخرج من الشيء المدرك كل المعاني المبهمة الغامضة التي كان يحويها . لذلك كانت، عظمة العباقرة كما يلاحظ روسكن ، تظهر حتى في طريقتهم في النظر إلى التفاصيل . إن هؤلاء العباقرة يدركون الطابع المميز للشيء ، ويدركون في الوقت نفسه جميع ملامح الجمال التي يشترك فيها هذا الشيء مع مراتب من الوجود أعلى وأرفع . أفليس هذا الإدراك للتشابه الكلي في الاختلاف الكلي هو بعينه ما كان يطلق عليه لينتزر اسم الإحساس الفلسفي الحقيقي ؟ إن الصفة الأساسية التي يمتاز بها الشاعر هي في جوهرها الصفة الأساسية التي يمتاز بها الفيلسوف (١) .

نعم إن على الفنان - يقول جويو - أن يصور لنا طبيعة واقعية ، صحيح أن على الفنان أن يصور أشجاراً حقيقية ، وحيوانات حية ، ولكن يجب أن يدرك ذلك كله معنى إنسان لا بعيني بقرة ، يجب أن تنطبع هذه الأشياء التي اجتازت دماغه ، إن صح التعبير ، طابع فكرة الشخصى ، ومن هذا الطابع ... إنما تستمد هذه الأشياء قيمتها الكبرى (٢) . ويؤكد جويو هذا الطابع في غير ذات مرة فهو يقول : لا يستطيع الإنسان أن يقرض الشعر في غير التعبير عن فكره الشخصى ، عن أخص ما في فكره الشخصى ، (٣) . ويقول في فقرة أخرى : كل ما نرى في الطبيعة من جمال شعري مرده إلى دماغ الإنسان ، (٤) . ويطبق حديثه هذا على الموسيقى فيقول : ونفس الأمر ينطبق على الموسيقى لأن الموسيقى ما هي إلا شعر صوتي، (٥) .

١ - جويو . المرجع السابق ذكره ص ١٥٢ .

٢ - نفس المرجع . ص ١٥٢ .

٣ - نفس المرجع . ص ١٥٣ .

٤ - نفس المرجع ص ٦٥ .

٥ - نفس المرجع ص ١٥٦ .

ولئن كان الفن يميل اليوم أكثر فأكثر إلى اتخاذ الواقع موضوعاً له ، فلن يكون هذا الواقع هو الواقع الظاهري فحسب ، ولئن كان يحاول أكثر فأكثر أن يصور الحياة ، فلن تكون هذه الحياة هي الحياة المادية الفظة فحسب ، فلكي يصبح الفن فناً طبيعياً حقاً ، يجب أن ينهج نهج الطبيعة نفسها ... لقد وهبت لنا الطبيعة ، أول الأمر التنفس والحياة .. ولكنكم لم تكتف بهذا .. بل جعلتكم ، بعد ذلك ، نعقل ونفكر . إن العقل الذي يصبح يوماً بعد يوم أشد أجزاء الإنسان حيوية وإحافاً ، لا يقتضى اليوم الارتواء التام بقدر ما يقتضى النشاط الدائم ، إنما تنشأ متعة ، الفهم ، من متعة التفكير ، وهذه تظل موجودة حتى حين تكون المعرفة محدودة ، وحتى حين يشعر الفكر أنه لن يستنفذ هذه المعرفة التي لا نهاية لها ولا حد ، (١) .

ويعتقد جويو تمثيلاً مع نزعتة العقلية تلك أن الفن يمكن أن يصبح أحفل بالروح العلية والفلسفية دون أن يضيره ذلك ، على أنه لا يعنى بقوله هذا أن يأتي شاعر فيلسوف فينظم مقولات أرسطو شعراً ، أو أن يأتي روائي عالم يحاول أن يصف زهرة جميلة فيذكر أول ما يذكر أنها من فصيلة لنائيات اللقطة . إن ما يعنيه جويو هو أن الفنان سيزداد تشبعه بالروح العلية التي تظهر الواقع كما هو ، وإلى جانب ذلك سيزداد تشبعه بالروح الفلسفية التي تتجاوز الواقع المعروف حتى الآن ، وتسمو عليه ، وتطرح على نفسها المسائل الخالدة التي تتناول جوهر الأشياء (٢) .

ومن هذا المنطلق يعتقد جويو أن الوقت سيحين لكي تلتقي أصالة وإبداع

١ - جويو . المرجع السابق ، ص ١٥٨ .

٢ - نفس المرجع ، ص ١٥٣ .

الفنان مع حقائق العلم ونظريات الفلسفة . يقول جويو : سيأتي يوم قريب أو بعيد ، يعود فيصبح من الممكن فيه أن تلتقى الأصالة الشعرية مع إلهامات العلم والفلسفة ، لقد كانت كلمة للشاعر تعنى دائما أنه خالق ، وكان الشاعر خالق صور حتى الآن ، وسيظل كذلك إلى الأبد ، ولكن يمكن أن يصبح الشاعر ، إلى جانب ذلك ، خالق أفكار أو موقظ أفكار ، وخالق عواطف عن طريق هذه الأفكار ، (١) .

ويذهب بوزانكيت Bosanquet إلى أن الجمال جزء من الفلسفة وفرع من فروعها (٢) ، وأن اهتمامه سيوجه إلى دراسة للتيار الجمالي والفنى من حيث هو تيار عقلى ، فما تاريخ الفن الجميل سوى تاريخ الشعور الجمالي الحقيقى... والنظرية الجمالية هى التحليل الفلسفى لهذا الشعور ، (٣) . ثم يقرر طبقا لاتجاهه العقلى هذا ، أن الإنتاج فى ميدان الفن الخلاق — حيثما يكون — هو صورة من الإدراك العقلى ، (٤) .

ويرى بوزانكيت أن الموضوعات العظيمة للفنانين تحتوى على عشرات الآلاف من العناصر ذات المستويات المختلفة من الصور ، والتي ترتبط معا فى السياق مركبة ، واضل ترتبط وتندمج حتى يتمكن الشعور من أن يتقبل الكلية للعقل العظيم الذى ألف كل هذه التأليفات ، ووجد بينها فى

١ - نفس المرجع ، ص ١٥٧ .

2 — Bosanquet, B. : A history of Aesthetic, introduction, London 1892, p. ix.

3 — ibid : ch 2 - p. 2.

4 — Bosanquet, B. : Three lectures on aesthetic. London, 1915. p. 7

عمل فنى (١) .

وإذا كانت الخيلة تتدخل فى عملية الإبداع الفنى ، فإن بوزانكيت يسارع إلى القول بأن هذه الخيلة ما هى إلا العقل وهو يمارس نشاطه . يقول بوزانكيت « ليست الخيلة ملكة مستقلة تخلق الصور ، ولكن الخيلة هى العقل وهو يعمل منعقبا ومكتشفنا للاحتتمالات المختلفة التى تقترحها خبرته المراقبة » (٢) . الخيلة فى مجال الخبرة الفنية تكون حرة غير خاضعة لقوانين محددة أو قواعد تقيد بها ، ويمكن تلخيص ذلك كله فى قولنا « إن الخيلة هى العقل وهو يعمل بحرية فى كل مصادر خبرتنا المباشرة » (٣) .

ولما كان التأمل هو ميزة العقل الأولى فإن بوزانكيت يضيف على هذا التأمل ميزة الخلق . يقول بوزانكيت « إن طابع التأمل هو طابع الخلق ، وأكثر الأنواع تحقيقا للخلق والإبداع هو الفنان ، أما عاشق الطبيعة والمشاهدين للفن .. والناقدون للعمل الفنى ... فلا يتوفر لآى منهم عنصر الخلق والإبداع ، إن الأول والثانى متأملان سلبيان والثالث لا يخلق ولكنه ينقد ، أما الفنان فهو خالق مبدع وهو بالتالى متأمل بأدق معنى من معانى التأمل (٤) .

إن العمل الفنى عند بوزانكيت يتمثل فى تركيب الظواهر على أنحاء مختلفة ، وإعادة خلقها على درجات متفاوتة ، سواء أكان هذا العمل الفنى

١ — على عبد المعطى محمد . بوزانكيت قمة المثالية فى انجلترا ، الدار القومية ١٩٧٢

ص ٢٧٠ .

2 Bosonquet, B. : Three lectures on aesthetic, p. 26.

3 — Ibid : p. 29.

٤ — على عبد المعطى محمد . المرجع السابق ذكره ص ص ٢٧ — ٢٧٢ .

شعراً أم نثراً أم نحتاً أم رسماً أم موسيقى . وأن التركيب وإعادة الخلق هذه يقوم بها العقل . وهنا يتساءل بوزانكيت ألا نجد أنفسنا أمام مشكلة كبيرة تتعلق بالتمثيل ؟ أفعلى ألا نجد أمامنا عالماً أكبر وأضخم وأعمق من العالم الحقيقي الذى لا تمثيل له ؟ نعم إن عالم شعورنا العقلى ، مادمنسا نتمثله وفركب بين مظاهره ونعيد خلقه هو عالم أكبر وأعمق من العالم الحقيقي وهذا يعطينا السبب فى أننا قد ننسخ شيئاً بأعمق وأعظم مما يوجد عليه فى الواقع .

والواقع أن أى عمل فنى إذا ما تعمقناه لرأيناه أعمق من الشيء الذى يمثله أو يرسمه أو ينحته ، فالعملية هنا ليست محاكاة حرفية للطبيعة أو نقل مباشر حرفى عنها ، وإنما العملية تتعلق بالشعور الذى يأخذ من الأشياء ظواهرها ويربط ما بينها ويعيد خلقها لكى تظهر فى ثوب جديد وإطار مبتكر .

ولنتوقف الآن عند عبارة « طبيعة كما تظهر لنا » ولنلجأ إلى هل هناك طبيعة من نوع آخر ومن نوع ثالث وهكذا ؟ يجيب بوزانكيت إن الطبيعة واحدة ولكن الطبيعة بالنسبة للعالم تختلف عن الطبيعة بالنسبة للفنان وتختلف كذلك بالنسبة للانطقى ... وهكذا دواليك . ولكن ما الذى نقصده بالطبيعة من الناحية التى نخضنها وهى الناحية الجمالية والفنية ؟ إن ما نقصده بالطبيعة هنا هى تلك التى نجد فيها الجمال الطبيعى ، ونجد الأشياء الفنية فى ثنائياها ، ويكون الإنسان فيها مركزاً للتمثيلات المختلفة للأشياء جميعها كما تظهر له . إن الطبيعة بالمعنى الجمالى والأغراض الجمالية تعنى « ملاء من روح وصور الأشياء الخارجية التى يفهمها الإدراك التخيلى بحرية ويعيد تشكيلها فى إبداعات فنية ليسكى يشبع اهتمامات العقل والشعور » (١) . وهنا تبدو مناصرة بوزانكيت القوية للنظرية

العقلية في الإبداع الفنى .

ولقد ذهبت كاترين باتريك Catherine Patrick إلى أن عملية الإبداع الفنى تنجم عن التفكير المبدع ، ورات فى مقالين لها نشر فى عامى ١٩٣٥ ، ١٩٣٧ (١) أن هذا الفكر المبدع يمر بأربع مراحل هى :-

١ - الاستعداد والتأهب ، حيث يستقبل المؤلف أو الفنان وتجميع لديه بضع أفكار ومداعيات ، لكنه لا يسيطر عليها ، فهى تعبر بسرعة وهذه المرحلة تقابل مرحلة الإعداد عند ولاس wallas وجيلفورد Guilford .

٢ - مرحلة « الإفراخ » ، إذ تبرز فكرة عامة وتكرر نفسها بطريقة لا إرادية من حين لآخر . وهذه تقابل مرحلة التخمير عند ولاس وجيلفورد .

٣ - مرحلة تبلور الفكرة العامة ، وهى تقابل مرحلة الكشف عند ولاس وجيلفورد .

٤ - مرحلة نسج وتفصيل هذه الفكرة . وهى تقابل مرحلة التحقيق عند ولاس وجيلفورد (٢) .

ولقد انتهت كاترين باتريك فى مقال ثالث لها ظهر عام ١٩٤١ (٣) إلى أن

1 — Patrick, C : Creative thought in poets, Arch, psychol. 1935 & Creative thought in Artists, j, psychol, 1937.

2 . Woodworth; R. : Expermental psychology, London, 1954 p. 837.

3 — Patrick; C. : The relation of whole and part in Creative thought, Amer. j. psychol. 1941

الفكرة الكلية العامة تسبق الأجزاء في عملية الإبداع الفني ، وهذه النتيجة التي دعمتها الباحثة بحث تجريبي تتفق مع ما سبق أن عرضته في بحثيها السابقين ، ذلك أن الفكرة العامة إنما تظهر وتتلور في مرحلتين سابقتين على اتجاه الفنان إلى التفاءيل التي لا تظهر إلا في المرحلة الراهنة والآخرى .

ويذهب كاسير Cassirer إلى أن النشاط الفني يرتبط بوظائف الصياغة والتشكيل والتنظيم والبناء والتركيب ، وهو من ثم لا يمكن أن يكون لا عقليا أو صوفيا ، ويستطرد قائلا أنه مهما كان من أمر تلك القدرة الإبداعية التي يقوم عليها النشاط الفني ، بل مهما كان من أمر ذلك الخيال الإبداعي الذي يستند إليه كل إنتاج فني ، فإن من المؤكد أن الظاهرة الجمالية ليست ظاهرة سحرية تنتقل بنا إلى عالم متعال أو فائق للطبيعة ، بل هي ظاهرة بشرية وباطنة ، في صميم الكون ، فضلا عن أنها لا تخلو من طابع عقل على اعتبار أنها تستند أولا وبالذات إلى معقولية الصور (١) .

أما هربرت ريد Herbert Read فقد ذهب إلى أن النشاط الفني لا يبدأ إلا حينما يجد المرء نفسه وجها لوجه أمام العالم المرئي وكأنما هو يراه شفرة غامضة أو حقيقة مجعولة مغلقة بالأسرار . وهنا تجيء الضرورة البساطنة فتعطي على الفنان استخدام الفنان قواه الذهنية من أجل التصارع مع تلك المكتلة الغامضة الموهنة المائلة في العالم المرئي فلا يلبث أن يعمل على تشكيلها وصياغتها في صورة إبداعية . ويرى ريد أن الإنسان حين يقدم على إبداع أي عمل فني فإنه إنما يقبل على معركة إصرار فيها الطبيعة ، ولكن لا من أجل وجوده المادي ،

1 — Cassirer, E. : The philosophy of symbolic Forms. New Haven, 1955, vol II introduction p. 25.

بل من أجل وجوده الدائم ، ومن هنا فإن بداية العمل الفني ونهايته إنما تكمنان في عملية إبداع تلك الأشكال أو الصور التي يستطيع الفنان من خلالها الوصول إلى قلب الوجود . وليس من شأن الفنان أن يخاف عالماً ثانياً يضعه إلى جوار ذلك العالم الآخر الذي يوجد بذاته دون حاجة إلى نشاط الفنان ، وإنما يهيء الفن فيقدم لنا العمل الفني نفسه وقد أعاد خلقه «الوعي الفني» ، وكأنما هو قد صنف خصيصاً من أجل الفنان وبفضل الفنان . ولأنني هذا أن الفن يبدع أشكال تلك الموضوعات التي لم توجد بعد بالنسبة إلى العقل البشري ، إذ يهيء النشاط الفني فيتلعب ضرباً من «الوجود» ، على تلك الموضوعات التي ظلت ممتنرة إلى الشكل أو الصورة Form .. ولكن الفن لا يتخذ نقطة انطلاقه من الفكر المجرد لكي لا يلبث أن ينتهي إلى الأشكال أو الصور ، وإلغائها هو يرقى من الشيء المختلط الذي لا صورة له ، إلى الشيء المتحد الذي اكتسب صورة ، محققاً كل معناه الذهني في صميم هذه العملية (١) .

ولقد ذهب جيلفورد إلى أن الإبداع (٢) بوجه عام إنما يقوم على الفكر المبدع ، واستخدم منهج التحليل العكسي لإيضاح غوامض ظاهرة الإبداع ، وإن كان حديثه يمكن أن ينسحب بدوره على ميدان الإبداع الفني .

والجانب العقلي من الإبداع يمكن أن يفسر بثانية عوامل : فهناك أولاً ما أسماه جيلفورد بالحساسية للمشكلات ، ولا شك أن المبدع يكون أكثر حساسية وأكثر ميلاً وقدرة للاحساس بوجود مشكلات تتطلب حلاً . وهناك ثانياً عامل

١ - زكريا إبراهيم . فلسفة الفن في الفكر المعاصر ص ٢٤٠ - ٢٤١ .

* انظر عرض ونقل الدكتور مصطفى - يوسف لدراسات جيلفورد للإبداع في الملحق

رقم ١ من كتابه «الأسس النظرية للإبداع الفني» ص ٣٣٧ - ٣٦٣ .

إعادة التنظيم أو إعادة التحديد والمقصود به أن كثيراً من المخترعات والإبداعات قد نجمت عن تحويل أو إعادة تنظيم لشيء كان موجوداً بالفعل ، وقد لاحظ ثurstone أنه كثيراً ما ينحصر حل مشكلة ما في إعادة صياغة المشكلة نفسها ثم حل المشكلة الجديدة» (١) ، وكذلك اعتبر ولش welch أن « القدرة على إعادة تنظيم الأفكار وإعادة ربطها بسهولة تبعاً لخطة معينة ، جوهرية لكل أنواع التفكير الإبداعي » (٢) . وهناك ثلاثاً عامل الطلاقة ويقصد به أن من لديه القدرة على إنتاج عدد كبير من الأفكار في وحدة زمنية معينة تكون له فرصة أكبر في إيجاد أفكار إبداعية ، وهناك رابعاً عامل المرونة ويقصد به درجة السهولة التي يغير بها الشخص وجهة عقلية معينة ، وهناك خامساً عامل الأصالة ، حيث تعتبر القدرة على إنتاج أفكار أصلية عنصراً أساسياً في التفكير المبدع . ويشير العامل السادس إلى قدرات تخيلية وتأليفية أى تحليل المركبات إلى بساطتها ثم التركيب بين هذه البسائط وتنظيمها على نحو جديد مبتكر . أما العامل السابع فهو يشير إلى قدرة الفرد على التركيب أو التقيد في البناء التصوري . وأخيراً يشير العامل الثامن إلى التنظيم ، فكل فعل إبداعي يتضمن عملية انتخاب ، وهذه بدورها تتضمن تقييماً ، فن الشروط التي لا بد من توفرها لدى أى مبدع أن يعرف أى مشكلة وأي منهج ينتخب .

ويرى جيلفورد أن عوامل الأصالة والطلاقة والمرونة هي المكونات

1 - Thurstone, L.L. : « Creative Talent » j. Application of psychology ed. New york 1952, 18-37

2 - Dungan, C & Welch, L. : Originality Ratings of Department j. App. psychol. 1949, 33, 31-43.

الرئيسية للإبداع ، لا في العلم والاختراع فحسب بل وفي الفنون أيضا (١) .
ولا شك أن دراسة جيلفورد السابقة قد أعطت مزيداً من الضوء على
جوانب وفيرة تتعلق بالفكر المبدع ، وإنما قد بينت كيف يمكن للعقل
البشري بقدراته المختلفة أن يكون أساس نقطة بداية الإبداع عامة والإبداع
الفني خاصة .

٣ — النظرية الاجتماعية

يقول لويس لافل ، أن الذات لها مقدرة على الوجود *Pouvoir d'être*
أكثر مما هي وجود ، (٢) ويضيف آخر قائلا ، إن الذات ليست شيئا متحققا
بل هي فاعلية لا بد من تحقيقها (٣) ويستنتج ثالث من هذين القولين وجود النحن
فيقول إن الغاية الوحيدة للذات هي تحقيق الذات ، ولكن الطريق الموصل من
الآنا إلى الآنا لا بد من أن يدور حول العالم ، وبالتالي فهو لا بد من أن يمر
بـ « الآخرين » (٤)

ويعنى ذلك أن تحقق الشخصية لا يتم إلا في عالم مشترك ، يشعر فيه الفرد
بوجود « النحن » التي هي أسبق من كل تمييز بين « الأنسا » و « والآت »

1 — Guilford, j. P. : *Creative Abilities in the Arts*, Psychol
Rev. 1957, 64, 110-113.

2 — Louis Lavelle : « *Les puissances du Moi* », Flammarion
1948. p.p. 12-13.

3 — René Le Senne : « *La Destinée personnelle* », Flammarion,
1951. p. 16.

4 — Jean La croix : *Les Sentiments et la vie Morte*. P.U.F.
1968, p. 64.

فالجائحة أسبق من الفرد ، أو النحن أسبق من الأنا ، كما أن أنا الانسان لا تزيد عن كونها هبة يمنحها الآخرون له . فالذات لا تتحقق إلا إذا اعترفت بوجود (نحن) تتحقق فيه ؛ إذ أن وجود الأنا لا يتحدد إلا بوجود النحن أو أن الأنا تطمع في أن تجعل فرديتها اجتماعية لكي تتحقق في الوجود . يقول إرنست فيشر « من الجلي أن الإنسان يطمع إلى أن يكون أكثر من كيانه الفردى .. يريد أن يكون أكثر اكتمالا ؛ فهو لا يكتفى بأن يكون فردا منفردا ، بل يسعى إلى الخروج من جزئية حياته الفردية إلى كلية ، يرجوها ويعطلبها .. إلى كلية تقف فرديته بكل حقيقتها حاكلا هونها ، إنه يسعى إلى عالم أكثر عدلا ، وأقرب إلى العقل والمطلق . وهو يشور على اضطرابه إلى إقناء عمره داخل حدود حياته وحدها ، داخل الحدود العابرة العارضة لشخصيته وحدها .. أنه يريد أن يتحدث عن شيء أكثر من مجرد (أنا) عن شيء خارجي وهو مع ذلك جوهري بالنسبة إليه ؛ أنه يريد أن يحوى العالم المحيط به ويجمعه ملك يده . عن طريق العالم والتكنولوجيا - بعد هذه (الأنا) المتطلعة المتشوقة لاستواء العالم ، إلى أبعد حدود مجرات السماء ، وإلى أعماق أسرار الذرة . كما يربط - عن طريق الفن - هذه (الأنا) الضيقة بالكيان المشترك للناس . وبذلك يجعل فرديته اجتماعية » (١) ويضيف فيشر في فقرة أخرى ما يؤكد أن اندماج (الأنا) (والنحن) إنما يتم عن طريق الفن فيقول : « إن الفن هو الأداة اللازمة لإتمام هذا الاندماج من الفرد والمجموع ، فهو يمثل قدرة الانسان غير المحدودة على الانتماء بالآخرين ؛ وعلى تبادل الرأي والتجربة معهم » (٢) :

١ - إرنست فيشر . ضرورة الفن من ص ٨ - ٩ .

٢ - نفس المرجع : ٩ .

يرى أنصار النظرية الاجتماعية - وقد عولوا على المجتمع واعتبروه الأساس الجوهري للفن - أن للفن ليس إنتاجاً فردياً بل هو ضرب من الإنتاج الجمعي ، سواء قررنا أن الفن وجد مع الإنسان البدائي ، أو كان نتاج الدين وهو عندهم ظاهرة اجتماعية ، أو كان نتاج لاشعور جمعي ، فيما اللاشعور الجمعي عندهم إلا جماع تجارب إنسانية ، انحدرت من أسلافنا البدائيين عن طريق الأجداد والآباء . بل يذهب يونج Jung إلى أنه إذا كانت الدراسات البيولوجية قد بينت لنا أن ثمة بقايا جسدية قد نقلتها إلينا الوراثة من الأسلاف ، فإن نفس الأمر ينطبق على الحالات النفسية ، إذ يمكن أن نتحدث عن وراثة نفسية أي وراثة لاشعور الجمعي الذي ينحدر من السابق إلى اللاحق ويكون متحدداً لدى الأفراد جميعاً (١) .

ومادام الأمر كذلك ، فإن بيان الوجه الاجتماعي للفن في الجهود البدائية الأولى ، ومن ثم تغلغله في الأجيال اللاحقة بهذه الصورة الاجتماعية ، سرف يكون محل تأكيد أنصار هذه النظرية . وينتج عن ذلك إضافة الشرط التاريخي إلى الشرط الاجتماعي يقول فيشر : إن كل فن هو وليد عصره ، وهو يمثل الإنسانية بقدر ما يتلاءم مع الأفكار السائدة في وضع تاريخي محدد ، ومع مطامح هذا الوضع ومع حاجاته وآماله . لكن الفن يمدنى إلى أبعد من هذا المدى ، فهو يجعل كذلك من اللحظة التاريخية المحددة لحظة من لحظات الإنسانية : لحظة تفتح الأمل نحو تطور متصل ، ولا يجوز لنا أن نقال من مدي الاستمرار عبر الصراع الطبقي على امتداده ، وذلك على الرغم من فترات التحول العنيف والتقلب الاجتماعي العميق ، فناريخ الإنسانية شأنه شأن العالم ذاته - ليس مجرد

1 — Jung, G. G. : The integration of the personality, London 1941. p. 53.

طفرات وتفاضات، وإنما هو أيضا اتصال واستمرار، فنحن نحفظ داخل نفوسنا بأشياء قديمة يبدو أن الزمن عفا عليها، على حين أنها تحدث فينا أثرها - وذلك غالبا دون أن ندرك - ثم نحن نجد لها على حين غرة قد طفت إلى السطح كأنها أشباح الكهف التي غذاها أوديسيوس بدمه. وفي الفترات المختلفة - وتبعا للأوضاع الاجتماعية المتباينة ولاحتياجات الطبقات الفامية أو المضمحلة - تعود إلى الظهور أشياء كانت كامنة أو مشتقة. (١)

ويعنى هذا أن العصر الذي ولد فيه فن ما، ليس مستقلا تماما عن عصور سابقة بل عن أقدم العصور التي ظهر فيها هذا الفن، ومن ثم تكون مهمة (الجيل الفني اللاحق) إضافة أو تطوير أو تعديل تراث فني يحمل قيمات العصور السابقة كلها. يقول فيشر « إن الفن مهما كان وليد عصره، فهو يضم قيمات ثابتة من قيمات الإنسانية... وكلما زادت معرفتنا بالأعمال الفنية التي جر عليها الانسيان رداه منذ أمد طويل، زاد وضوح العناصر المشتركة والمتصلة بينها رغم اختلافها وأنوعها، فما الإنسانية إلا نتاج لإضافة تفصيل صغير إلى تفصيل صغير آخر، (٢) ولهذا نجد بوسيلوف يقول (وهو لم يفرق بين الجمال والفن) « إن الجمال لم يعد الآن عنصرا خالداً ناشئاً بدوره عن مصادر خالدة اسمى، أو نتاج تركيب نفسي إنساني لا يتغير، بل أصبح من ظواهر الوعي الاجتماعي لدى الناس، مشروطاً بالطروف الاجتماعية للتاريخية ومتغيراً بتغيرها » (٣) ويؤكد يوزيفوف على هذا القول قاصداً الجمال عن الفن بقوله

١- إرنست فيشر : ضرورة الفن، ص ١٤.

٢- إرنست فيشر، ضرورة الفن، ص ١٥.

٣- ع. ن. بوسيلوف، تطور نظرية الفن في روسيا والمدرسة الجالية الجديدة مقار

ضمن كتاب « الجمال في تفسيره الماركسي » ص ٢٢١.

و إن الجمال عامة والفن خاصة بوصفه محصلة النشاط الجمالى مشروطان بالظروف المادية والاجتماعية والتاريخية ، (١) وأهل هذا هو مادعى Horticq إلى القول ، بأن الجمال ليس واقعة فردية بل هو واقعة تاريخية... وأن الاستطيقا... هى شىء تاريخى عملى ، (٢) وهو يعنى بقوله ، محلى ، أنها تقع فى مجتمع معين وعلى عالم الاجتماع أن يدرسها ويفسرها باعتبارها ظاهرة اجتماعية ذات مدلول تاريخى .

ولقد اهتمت هذه النظرية باثبات اجتماعية الفن منذ بدايات العصور الأولى فيها هو سيدنى فنككشتين يقول ، لقد ظهر الفن فى الحياة المشاعية البدائية بشكين : الشكل الأول هو شكل موشومات لنفع المادى مثل الأدوات والأسلحة... أما الشكل الآخر فهو شكل الطقوس القائمة على العقائد السحرية ، فالعادات العملية السحرية فى المجتمع المشاعى كانت محاولة للسيطرة على قوى الطبيعة (٣) كما حدثنا فيشر عما أسماه بآهاء الفن فقال : « إن صانع الأدوات الأول الذى شكل الحجر فى صورة جديدة حتى تخدم الإنسان كان هو الفنان الأول ، والإنسان الأول الذى أطلق على الأشياء أسماءها كان بدوره فنانا عظيما ، وذلك عندما ميز أحد الأشياء عن مشاهدة الطبيعة ، وروضه عن طريق استخدام رمز ، ثم أسلم هذا الشئ الذى خلقته اللغة إلى غيره من الناس كأداة تمنحهم القوة ، والإدارى الأول الذى نظم عملية العمل بواسطة الغناء الإيقاعى ، وزاد بذلك من القوة الجماعية للإنسان ، كان نبيا فى الفن ، والصيد الأول الذى

١ - أ.ن. بيزيتوف . الجمال فى التراث الكلاسيكى الماركسية اللينينية . مقال ضمن

كتاب « الجمال فى تفسيره الماركسى » ص ١٥٢

2 - Horticq , Encyclopédia de Beaux - Arts. Alcan 1925.p. 28

٣ - سيدنى فنككشتين . الواقعية فى الفن . ص ١٩ - ٢٠

تفكر في هيئة حيوان ، وتمسك عن طريق هذا التماثل بينه وبين فريسته من زيادة حصيلة صيده . والرجل الأول الذي وضع في العصر الحجري علامة على أداة أو سلاح برسم حز أو حلقة ، ووثق القبيلة الأول الذي بسط جلد حيوان على قطعة من الصخر أو على جزء شجرة حتى يجذب إليه هذا النوع من الحيوان ... هؤلاء جميعاً هم آباء الفن ، (١) .

ونستطيع أن نستنتج من قول أفكلمستين وفيشر السابقين أن الصفات التي ميزت الفن منذ نشأته الأول هي الارتباط بصورة العمل ، وبقوة السحر ، وبالصبغة الجمالية ، كما أن الفن كان بمثابة حرفة أو صنعة جماعية، وعن هذه الصفة الأخيرة كتب جوردون تشيلد يقول : إن تقاليد الحرفة المهنية ليست تقاليد فردية ، بل هي تقاليد جماعية . وأن خبرة جميع أعضاء الجماعة وحكمتهم يتم بلورتهم في شكل موحد ، (٢) وكتب عن ارتباط الفن البدائي بالسحر يقول : إن العلم العملي جميعه عند الحدادين وعمال المناجم القدماء كان بالتأكيد يتجسد في قالب غير عملي للسحر والطقس الديني ، (٣) ، وكتب فيشر عن ارتباط الفن بالعمل ، ذلك العمل الذي يبدأ بالنشاط الإنساني واستنتج أن الفن مادام مرتبطاً بالعمل ، والعمل قديم قدم الإنسان ، فإن الفن يبدأ حيث يبدأ الإنسان . يقول فيشر : إن عمر الفن يوشك أن يكون هو عمر الإنسان فالفن صورة من صور العمل ، والعمل هو النشاط المميز للجنس

١ - ارنست فيشر . ضرورة الفن ، ص ٤٤ .

2 — Gordon childe: Man Makes himself, New york 1951, p.81.

3 — Gordon childe: what happened in history, New york 1946, p. 71.

البشرى ، (١) ثم يقرن العمل بالسحر فيقول « إن الإنسان ، بعمله ، يغير العالم وكأنه ساحر ؛ فقطعة من الخشب ، أو العظم أو للصوان تشكل نقشاً نموذجاً معيناً ، فإذا بها تصبح ذلك النموذج ذاته ، والأشياء المادية تتحول إلى رموز وأسماء ومفاهيم ، والإنسان نفسه يتحول من حيوان إلى إنسان (٢) .

والواقع أننا لو أنعمنا النظر إلى الأعمال الأدبية أو الفنية في المجتمعات البدائية لوجدنا أنها كانت ذات صبغة اجتماعية بحتة ، لا لأن المجتمع كان منها بمثابة المؤلف أو المبدع فحسب ، بل لأنه كان موضوعها أيضاً ... فكان معظم الشعراء يتناولون في قصائدهم موضوعات اجتماعية ، ويعبرون في أشعارهم عن مشاعر جماعية . وهكذا ظهرت القصائد القومية العظيمة التي يمكن أن نعدّها اجتماعية إلى أبعد الحدود ؛ لأن أصحابها لا يتحدثون عن أنفسهم على الإطلاق ، ولا يتصورون أن يكون بين جمهور المستمعين إليهم شخص واحد لا يتصف بالروح الاجتماعية مثلهم (٣) .

وهكذا ظل فن الإنسان القديم والفن البدائي في مراحلها المختلفة هملاً جماعياً بصورة أساسية ، وربما كانت هذه السمة الجماعية أشد ظهوراً في مرحلة الاستقرار الزراعي (٤) . ولعل أكبر دليل على اجتماعية الفن والإبداع الفني أن هذا الفن قد وجد بدون اسم مبدعه ، وحتى من ذكر اسمه على عمل فني ما ليس هو الفنان وإنما المشرف على العمل الذي ألهم ما عدا الفترة الكلاسيكية اليونانية . يقول فنكلشتاين : « إذا استثنينا فترة الفن الإغريقي الكلاسيكي نجد

١ - أرثست فيشر ، ضرورة الفن ، ص ٢١ .

٢ - نفس المرجع . ص ٤٣ .

٣ - زكريا إبراهيم . مشكلة الفن ، ص ١٢٢ .

٤ - عز الدين اسماعيل . الفن والإنسان ، دار القلم ، بيروت ١٩٧٤ ، ص ٢٢ .

أن الأعمال الفنية في المجتمع العبودي لا تحمل أسماء ولا تعرف سوى أسماء قليلة للصناع الفنيين في مصر ، ولكن حتى هؤلاء هم في الحقيقة موظفون كمثل ذلك المشرف على بنا الحرم والذي يعد واحداً من أعظم المشرفين الأوائل أو كرئيس ورشة فنية ، (١) .

وجد في القديم إذا فن بدون فنان (عدا بعض استثناءات كما ذكرنا) ومع ذلك فقد بقيت تلك الفنون القديمة ، لأنها كانت فنوناً جماعية تعبر عن الإنتاج المشترك ... فلم يكن الإنتاج الشعري أو المعاري في البدء إنتاجاً فردياً ، بل كان إنتاجاً جماعياً لا تكاد تظهر فيه فردية أي فنان بعينه ، وهكذا كان المجتمع بأسره هو المهندس ، وكان المجتمع بأسره هو الشاعر ، وكانت الملاحم بمثابة أساطير جماعية يتدعها المجتمع ، ويزيد عليها ، ويعدل منها ، وينتقها جيلاً بعد جيل ، وينقلها عن طريق التراث الشفوي من عصر إلى آخر ، وبذلك اندرجت في تيار الحياة الجماعية ، بما فيها من أفكار مشتركة ، وأخلاق سائدة ، وخصائص لتطورها وترقيا ونموها وصيرورتها المباشرة (٢) .

والواقع أن الأغاني الشعبية والفنون الشعبية ينتج بعضها الفلاحون (بشكل يزيد في بعض البلاد وينقص في بلاد أخرى) ، ويعمل التراث القديم بين هؤلاء الفلاحين إلى البقاء لأمد طويل . غير أن هذه الفنون هي في معظمها من إنتاج الطريق .. من إنتاج الشارع ، بما فيه من صناع مستقلين ، وكمية مارقين ، وطلاب

١ - سيدني فنكشتين ، الواقعية في الفن ، ص ٤٠ .

٢ - زكريا إبراهيم ، مشكلة الفن ، ص ١٢١-١٢٢ .

علم طوائف وصبيان يسعون إلى اتقان حرفة ما ، ورجال يشتغلون بترويض
الحيوانات أو بالسحر من كل نوع .

ونحن لانجد الأغاني الشعبية أو المسرحيات الشعبية أبدا في صورة نهائية
و معتمدة ، فهي دائما تتغير وتتبدل أثناء عملية النقل ، وهي أحيانا تزداد ثراء
وقيمة نتيجة لهذه التغيرات ، لكنها غالبا ما تفقد قيمتها فيقل إرهابها ، أو
لهاها تصبح أرق مما ينبغي .

ويندر جدا التأكد من أن هذا الشكل أو ذاك هو الشكل الأصلي للعمل
الفني ، إذ أن من طبيعة الفن الشعبي ذاته أن تكون له صور متعددة (١) .

ويربط أنصار هذه النظرية بين الفن والدين باعتبار أن الدين ظاهرة
اجتماعية ، فلقد ذهب دوركايم إلى أن الدين كنظام اجتماعي هو الأصل في نشأة
الفنون جميعا ، فالدين عامل هام في تشكيل حياة البدائيين حيث أن رجال الدين
والسحرة عند البدائيين هم الذين يسيطرون على الحياة العامة ، وينصرون
حفلات الأعياد والمراسم الدينية والزواج والصالح والسلام والحرب . ويبدو
العنصر الفني ظاهرا في مثل هذه الاجتماعات ، فترى الرقص البدائي ، ونسمع
الموسيقى البدائية أيضا (٢) . وهكذا كان ظهور التصورات الدينية بداية مرحلة
جديدة في حياة الإنسان وحياة الفن على السواء ، فمن هذه التصورات الدينية
وسلطها نشأت الأساطير ، وهي أقدم شكل قصصي عرفه الإنسان ، ثم جاء الفن
التشكيلي لكي يجسم في الصور والتماثيل ، هذه الأساطير ، ومنذئذ أخذ الفن يصبح
ذاهنهم ، ولم يعد مجرد صنع لأدوات الصيد وأواني الطعام والأسلحة

١ - إرنست فيشر . ضرورة الفن ، ص ٨٤ - ٨٥ .

٢ - محمد علي أبوريان ، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، ص ١١٩

وغيرها من وسائل الحياة كما كان الشأن في حياة الإنسان القديم . لقد انتهى التفكير الدينى بالمصريين القدماء منذ وقت مبكر إلى « عقيدة البعث » أى العودة إلى الحياة ذات يوم مرة أخرى بعد الموت . وبصفة عامة يمكننا أن نقرر أن العقيدة الدينية كانت دائما ذات أثر ملدوس في كل الاطوار التى مر بها الفن وبالنسبة للفن المصرى القديم كانت عقيدة البعث من المحاور الرئيسية التى دار الفن - بشتى أشكاله - فى فلكها ، فقد صاغ الفن رموزها منذ وقت مبكر وحفل فى المكان الاول بالقبور التى تدفن فيها أجساد الموتى ، وبهذه الاجساد ذاتها التى كان يظن أن الروح تعود إليها فى القبر ... أما المقابر ذاتها فقد تأثرت هندستها بذلك كله ، وكان تطورها بداية لمراحل تطور الفن المصرى القديم من أضربة إلى مصاطب ثم إلى أهرام تشيد أو كهوف تنحت فى الصخر . وقد أمعن الفن المصرى فى عهد الأسرات فى الاحتفال بالمقابر وزخرفتها من الداخل برسوم وكتابات هى فى شكل رسوم ، وتحكى عن حياة المتوفى ، وتصور معتقداته الدينية ، وتؤنس وحدته . وما تزال قبور الملوك والمملكات فى البر الغربى من الأقصر فى صعيد مصر تشيد بإراعات الفنان المصرى القديم (١) .

على أنه لا ينبغي لنا أن نتصور من كل هذا أن الفن المصرى القديم كله كان أثرا من آثار العقيدة الدينية وحدها ، فالذى لا شك فيه أن الأوضاع الاجتماعية كان لها كذلك أثرها ، فمنذ بداية عصر الأسرات أخذ الفن يتجه إلى تصوير الإنسان فى ألوان نشاطه الجماعى المختلفة .. وقد عنى الفنان إلى جانب تصوير حياة الملوك بالحياة العادية للبسطاء من الناس فسجلها كذلك فى كثير من تصاويره ويكفى أننا لم نتعرف على أساليب الرقص وآلات الموسيقى ، وطرق الزراعة

والوسائل التي كان الفلاح يستخدمها في فلاحه الأرض ، سواء منها الآلات والحيوان ، وكل ما يتصل بأعمال المصيد في الماء وفي البراري ، وغير ذلك ، إلا من خلال الرسوم التي خلفها لنا الفنان المصري القديم (١) .

فإذا ما انتقلنا إلى الصين لوجدنا أن تأثير العقائد الدينية على الفن كان واضحا ، وأن هذه العقائد قد خلقت فنا شعريا في الدرجة الأولى . والواقع أن احتفال الصينيين البالغ بالشعر يوحى بذلك ، حتى أننا لنجد تصوراتهم للشعر تؤثر في موضوعاتهم الفنية والتشكيلية وفي أساليبها ، وبخاصة في فن التصوير الذي يعد بحق إحدى ألوان الفن الصيني مكانة (٢) .

وثمة رأى مماثل نجده في عبارة Raymond Bayer القائلة بأن « نشأة الفنون كانت بين جدران المعابد » (٣) إذ المعبد هو الذي عمل على ظهور أقدم الفنون البشرية جميعا ألا وهو فن المعمار ، ثم ظهرت الحاجة إلى تزيين جدران المعابد بالنقوش والتمائيل والأشكال البارزة ، فكان من ذلك أن ظهر فن النحت ولم يلبث المثالون أن تفننوا في عمل التماثيل الملونة ، فكان من ذلك أن ظهر فن التصوير ، الذي لم يكن يستعمل في الأصل إلا لتزيين جدران المعابد . ولما كانت العبادة تستلزم بالضرورة إقامة الاحتفالات الدينية ، فقد ظهرت على التعاقب فنون الرقص المقدس والموسيقى والغناء والشعر الغنائي وهكذا نشأت معظم الفنون الجميلة في أحضان المعبد ، فكان الدين هو الظاهرة الاجتماعية الكبرى التي عملت على ظهور الفن وتطوره وترقيته . بل إننا لو رجعنا إلى تاريخ

١ - نفس المرجع ص ٣٧ - ٣٨ .

٢ - المرجع السابق . ص ٥٢ .

3 - Raymond Bayer : Traité d'Esthétique, Colin, Paris, 1956
p. 156.

الجمهور الوسطى ، لو جئنا أن المكتبة قد عملت على إحياء الكثير من الفنون
وفي مقاماتها جميعا فن المعابد ، رومانيا كان أم قرطيا ، وليس بدعا أن تقوم
هذه الصلة الوثيقة بين الفن والدين ، فإن الدين في صميمه رابطة اجتماعية وثيقة
تجمع بين الناس ، حتى لقد كانت المعابد في بعض المهور بمثابة أماكن للاجتماعات
والمبادلات التجارية والتسليات الاجتماعية (١).

وظلت هذه الرابطة الوثيقة بين الدين والفن قائمة ردحا كبيرا من الزمان
إلا أنها أخذت بعد ذلك في التفكك ويبدأ رويدا ، حتى انقطعت الصلة في آخر
الامر . يقول فيشر «لم تضعف الرابطة الوثيقة بين الفن والعبادة إلا بالتدريج
حتى انفصلت تماما آخر الامر ، ولكن حتى بعد أن تم ذلك ، نجد أن الفنان
يعتبر مثلا للمجتمع ومتحدثا باسمه ، ولم يكن أحد يتوقع منه أن يتقل على
جمهوره بتعناياه الشخصية ، فشخصيته ثانوية ، وقيمه تقدر بمدى قدرته على
تصوير التجربة المشتركة ونقل أصدائها ، والتعبير عن الأحداث والأفكار
التي هي لشعبه وطبقته وعصره . وكانت هذه الوظيفة الاجتماعية بوهية
ولا نزاع فيها ، شأنها شأن وظيفة المراف فيما مضى» (٢).

وفي المجتمع النبطي تسعى الطبقات إلى تجميد الفن - هذا الصوت القوي
للجماعة من أجل خدمة أغراضها الخاصة ، فمن قلب الكورس المؤلف من
الجماعة كلها بدأ يظهر قائد الكورس ، وبدأت الأغاني المقدسة تتحول إلى
أناشيد في الثناء على الحكام ، وانقسم طوغم العشيرة إلى آلهة متعددة للنفسات
الارستقراطية المختلفة ، ثم تطور قائد الكورس أخيرا بما لديه من موهبة في

١ - زكريا ابراهيم . مشكلة الفن ، ص ١١٨ - ١١٩

٢ - إرنست فيشر . ضرورة الفن ، ص ٥٤

الارتمال والتجديد إلى شاعر منشد يرتل أشعاره في بلاط الملك بغير كورس
تم التمثيل فيما بعد إلى الفناء في الاسراق . .

سبقا لقد خرجت (أنا) الجديدة من (نحن القارية) وانفصل الصوت الفردي
عن الكورس ، لكن صدى من ذلك الكورس مازال يتردد في كل نفس .
أصبح العنصر الجماعي ذاتيا في صورة الأنا ؛ لكن المضمون الأساسي لل شخصية
بقي اجتماعيا . . . وليس في وسع الفنان أن يجرب شيئا غير ما يقدمه له عصره
وظروفه الاجتماعية . ومن هنا فذاتية الفنان لا تتمثل في كون تجربته تختلف في
أساسها عن تجارب غيره من أبناء عصره أو طبيعته ، وإنما في كونها أقوى منها
وأوضح في الوعي ، وأشد تركيزا ، ولا بد لها أن تكشف عن العلاقات الاجتماعية
الجديدة بحيث يراها الآخرون أيضا (١) .

ويذهب أنصار النظرية الاجتماعية إلى أن الفن ضرب من الصناعة والعمل
والإنتاج الجمعي ، وأن هذه الصناعة التي تقضي العمل ومن ثم الإنتاج تتطلب
في نفس الوقت وجود المادة والصراع من أجل تطويعها وتشكيلها في إنتاجات
يحتاجها المجتمع ، هذا فضلا عن الوجه الاجتماعي الظاهر في كل حرفة وفي كل
صناعة وفي كل عمل . والواقع أن المجتمعات حتى في صورتها الراهنة لا يمكن أن
تستغنى عن الفنان باعتباره (الرجل الصانع) والذي يخلص على مصنوعات
الإنسان لها استيعابا يجعل منها أشياء محببة إلى أفراد المجتمع (٢) . يقول
D. Huisman «الحق أنه لا موانع لفصل التام بين الفن والصناعة، لأن الفن هو

١ - إرنست فيشر . ضرورة الفن ، ص ٦٠

2 — Jean casson : Situation de l'Art Moderne, paris 1950.

لباب الصناعة . أو هو الصناعة في أسمى معانيها ؛ أو هو العمل المبتن الذي يستحق عن جدارة لفظ الصناعة أو التكنيك (١) .

ويحدثنا آلان فيقول « لكي يتحقق العمل الفني ، لا بد للفنان من أن يهجر عالم التصور والتخيل والإمكان وأحلام اليقظة ؛ لكي يعضى نحو عالم الجهد والصناعة والحرفة والإنتاج العمل » (٢) . وفي فقرة أخرى يطالعبنا بقوله إن القانون الاسمي للابتكار للبشرى هو أن المرء لا يبتكر إلا بالعمل ، (٣) وفي فقرة ثالثة نجده يحدثنا عن أهمية التنفيذ والذي يصطدم بعوائق المادة فيقول « وعلى حين أن الخيلة المتسكعة لا تعرف سوى الأمل أو التنى أو الرجاء ، نجد أن اليد الصانعة هي التي تقوم على التنفيذ فتصطدم بعوائق المادة ، وتحاول في الوقت نفسه الإنصات إلى نداء الموضوع » (٤) . والواقع أن الفضل يعود إلى آلان في تذكير الفنانين بدور المادة في عملية الإبداع ، فهو قد حرص على القول بأن قاعدة النشاط الفني هي أن الفنان « صانع » قبل أن يكون « رجل الهام » (٥) .

أما سوريو فلقد خصص فصلاً كاملاً من كتابه « مستقبل الاستطيقا » لدراسة العلاقة بين الفن والصناعة ، حتى يظهرنا على أن للفن وظيفة اجتماعية تنحصر في إمداد المجتمع ببعض الموضوعات الخاصة . ولقد قرر سوريو وجود علاقة وثيقة تجمع بين الفن وبين الصناعة من حيث أن كلا منهما يقدم لنا بعض

1 — Denis Huisman: L'Esthétique, paris, P.U.F. 1954, ch iv p. 72.

2 — Alain : Système des Beaux - Arts, Gallimard 1926. p. 33

3 — ibid : p. 34.

4 — ibid : p. 35.

هوضوعات يتدعها بفعل نشاط إنساني خاص (١). والفن في نظر سوريو هوفي صميمه عمل شبيه بغيره من الأعمال المهنية الأخرى التي تستلزم الحرفة والدراسة والتخصص والمحاولة والخطأ والانكباب المضمن على الإنتاج... الخ. والفنان مثله في ذلك كمثل العالم أو المكتشف أو رجل الصناعة أو رجل الأعمال إن هو إلا شخص متخصص يضطلع بأداء عمل معين، لا بد له في سبيل تحقيقه من أن يمر بمرحلة استعداد وتعلم واحتراف.. الخ. فليس الفنان مخلوقا شاذا أو كائنا فذا عجيبا غريب الخلقة، بل هو شخص يحترف يقوم بإنتاج أشياء تحتاج إليها الجماعة. ومعنى هذا أن الفن داخل ضمن ضروب النشاط الصناعي، وأن الفنان هو أولا وقبل كل شيء صانع (٢) كذلك يحدثنا فيشر فيقول «ليس الانفعال هو كل شيء بالنسبة إلى الفنان، بل لا بد له أن يعرف حرفته ويجد متعة فيها، ينبغي أن يفهم القواعد والأشكال والحدود والأساليب التي يمكن بها ترويض الطبيعة المتمردة وإخضاعها لسلطان الفن» (٣).

ولكن هل يعنى ذلك أن ثمة تطابقا كاملا بين الفن والصناعة، وأنه لا فارق بينهما سوى أن الفن يضفي على منتوجاته طابعا استيعابيا؟ إنما نجد أنفسنا هنا أمام من يقول بأن الفكرة في الصناعة لا بد من أن تسبق التنفيذ، مادامت هي التي تنظمه وتحدده وتتحكم فيه، على حين أن الفكرة في العمل الفني إنما ترد الفنان أثناء قيامه بعملية الإنتاج الفني، أعني أنها تتولد وتنفرد وتتطور أثناء العمل نفسه... فالفكرة لا تسبق العمل الفني بسل هي كثيرا ما تتحدد

1 — Souriau, E. L'avenir de l'Esthétique, Alcan 1929, p. 125.

٢ - ذكرنا إبراهيم . مشكلة الفن . ص ١٠٣ .

٣ - إرنست فيشر . ضرورة الفن ، ص ١٠ .

وتتطور وتكتمل من خلال عملية الإبداع نفسها . ولهذا فإن الفنان هو من بين أصحاب الإبداع جميعا أشدهم حاجة إلى أن ينظم لداخله بالاستناد إلى الخارج ، على حد تعبير أوجست كرفت . ومعنى هذا أنه لابد للفنان من أن يتعلم عن الإقتصار على التفكير النظري في عمله لكي يحاول عن طريق الاصطراع مع المادة أن يخرجها إلى حيز التنفيذ ، وسينما يدرك الفنان أهمية (التحقيق) في الإنتاج الفني ، فإنه عندئذ لابد من أن يعشق (المهنة) أو (الحرفة) ويعترف لها بالفضل (١) .

وقد لحص دور كايام اتجاهات المدرسة الاجتماعية بصدد الفن بقوله إن الفن ظاهرة اجتماعية ، وأنه لا تاج نسبي يخضع لظروف الزمان والمكان ، وهو عمل له أصول خاصة به ، وله مدارسه ، ولا ينبغي على مخاطر العبقرية الفردية ، وهو اجتاهي أيضا من ناحية أنه يتطلب جهورا يجب به ويقدره . وعلى هذا فالفنان في نظر دركايام لا يعبر عن « الأنا » بل عن « نحن » أي عن المجتمع بأسره ، ولا يتم ذلك عن طريق التأمل الشعوري بل عن طريق الاختبار قلائد شعوري وهو ما يشبه العمل الفني نتيجة للاختصاص الذي تم عن طريق المجتمع . ولهذا فقد يتوهم لفنانون أن العمل الفني يصدر عن الإلهام أو الوحي ما داموا لا يكون أيديهم خيوط التأثير الاجتماعي التي تكون في الواقع بعيدة الغور ، متشابكة تماما ومعقدة ومتداخلة . وعلى الرغم من أن المجتمع هو مصدر الأعمال الفنية إلا أن الأسماة الفنية عند هذه المدرسة هي أن يدخل الفنان على التراث الفني للمجتمع تعديلات ، وتطويرات أو تعاليفات لم تكن مدركة من قبل

ولسكنها مع ذلك موجودة في المجتمع ، ومشتقة من كيانه ، فالإبداع الفني قائم على :

١ - المؤثرات الحضارية وهي البيئة الطبيعية ، والجنس (وهو ما يرثه الفنان عن قومه من اتجاهات فنية معينة) ثم التيارات الجمالية السائدة .

٢ - أساليب الصنعة والتقاليد الفنية (أى تكتنية للفن) والتراث الفني عبر التاريخ .

٣ - الوعي الجمالى للمجتمع في عصر الفنان (١).

ويرى سيدنى فنكلشتين بناء على هذا التصور السوسيولوجي للفن « أن أى نظرية للفن ... تعزل الفن عن الحياة الاجتماعية .. لا تؤدى إلى مزيد من تطوير الفن ، بل تؤدى إلى عكس ذلك . (٢) كما يؤكد نيقولايف على أن « الجميل الذى ينشأ عن الإبداع الفني ... يفهم اجتماعياً » (٣) ويذكر بوسيلوف « أن الفن .. قد نشأ عن حاجات معينة في الوعي الاجتماعى ، (٤) وفي فقرة أخرى يقولوا « كانت النظريات الجمالية في منتصف القرن الماضى والى نشأت على أساس وضعى اجتماعياً كان أم فيزيولوجياً أم (تفوجرافياً ، خطوة هامة في تجاوز الأفكار المجردة ، وبإمكاننا القول إذا ما استخدمنا تعبير فينختر بأن علماء الجمال

١ - محمد على أبوريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، ص ١١٢ ، ١١٣ .

٢ - سيدنى فنكلشتين : الواقعية في الفن ص ١٤ .

٣ - ب. أ. نيقولايف . الجمال عند الثوريين الديمقراطيين الروس . مقال ضمن

كتاب الجمال في تفسيره الماركسى . ص ١٠٥

٤ - ع. ن. بوسيلوف . تطور نظرية الفن في روسيا والمدرسة الجمالية الجديدة ، مقال

ضمن كتاب الجمال في تفسيره الماركسى ص ٢٢٠

قد بدؤوا الآن ببناء علم الجمال من (الأسفل إلى الأعلى) لا من (الأعلى إلى الأسفل) كما كان الحال أيام كانت وشيلر وهيغل . لقد أخذت المسائل الخاصة بالمصدر الاجتماعي والبيولوجي للأذواق الجمالية وللنشاط الإنساني الجمالي، وكذلك مسألة المصدر التاريخي والاجتماعي للفن المكان الأول من الأهمية الآن . وكانت المادة الأساسية التي استخدمت في حل هذه المسائل الملاحظات العديدة عن حياة القبائل البدائية ونفسياتها وعيشتها (١)، ويذهب فيشر إلى القول بأن الفن «لم يكن إنتاجاً فردياً بل جماعياً ... ولم يكن هناك ما هو أشد هولا من طرد الإنسان خارج الجماعة ؛ إذ كان لفصل الفرد عن الجماعة يعني الموت، أما الجماعة فتعني الحياة ومنعها . وكان الفن بكل أشكاله : اللغة - الرقص - الأغاني الإيقاعية - الطقوس السحرية ، هو النشاط الاجتماعي في أجلى صورته؛ النشاط المشترك بين الجميع ، والذي يرفع الجميع فوق مستوى الطبيعة وفوق دغيا الحيوان . ولم يفقد الفن أبدا هذا الطابع الجماعي فقد اكتملا ، حتى بعد انقضاء وقت طويل على زوال الجماعة البدائية ، وحلول مجتمع الطبقات والأفراد محلها ، (٢) ويقول في فقرة أخرى إن الفن «يمكن الألفاء من الاتصاف بحياة الآخرين ، ويضع في متناول يدها ما لم يمكنه ، ويمكن أن تكونه ، (٣) .

ويعزى إلى تين H. Taine الفضل في إعطاء دفعة قوية للنظرية الاجتماعية فلقد بين في كتابه فلسفة الفن التأثير الكبير للجماعة على الفن ، وقدم لنا نظرية استيطانية حتمية تقوم على الاعتقاد الجسازم بوجود قوانين ضرورية تحكمكم في

١ - المرجع السابق ، ص ١٨٦ .

٢ - أرنست فيشر : ضرورة الفن ، ص ٤٩ - ٥٠ .

٣ - نفس المرجع ، ص ١٦ .

كل حالة من حالات الفرد والجماعة ، وتحدد إتجاه التطور لدى كل من الفرد والمجتمع على السواء . ونحن نعرف أن تين قد شاء للاستدلال أن تصبح دراسة علمية لا شأن لها بأحكام القيمة ، فليس بدعا أن نراء يحاول دراسة الفن بأسلوب العالم الطبيعي ، وأن يتجه نحو تطبيق منهج التحليل على الظواهر الجمالية ، حتى يقتضى له الوصول إلى القانون العلمى الذى يتحكم فى سير الترقى الفنى ، بدلا من الإقتصار على تفسير الفن بالحديث عن العبقرية والإبداع والأصالة الفردية ... الخ . وهكذا صمد تين إلى تطبيق المنهج العلمى على ثلاث مشكلات جمالية كبرى ألا وهى : ماهية العمل الفنى ، وتكوينه ، وقيمه . وكانت نقطة البدء فى هذه الدراسة هى الاعتراف بأن العمل الفنى ليس واقعة فردية منعزلة ، بل هو ظاهرة تدرج تحت مجموعة أخرى من الظواهر التى تفسرها ... وإن كنا قد نتوهم أن العمل الفنى هو إبداع أصيل لا سبيل إلى التنبؤ به سلفا ، وكأنما هو تولد تلقائى ، أو انبثاق شبه سحرى ، ولكن الحقيقة أن العمل الفنى هو ظاهرة طبيعية تحددها الحالة العامة للعقلية الجماعية والعادات الأخلاقية السائدة (١) .

لقد تحدث تين عن مدى اعتماد الفنان على مجتمعه ، وقال إن هذا العون يكون هائلا بقدر ما يكون الفنان «مبرا» عن روح عصره ، وبهذا التقدير نفسه يتحدد حظه من العبقرية (٢) . يقول تين «إن ابتكارات الفنون ومشاركات الجمهور الوجدانية قد تبدو فى الظاهر تلقائية ، حرة ، وليدة الهوى ، وكأنما هى رياح عاصفة متقلبة ، ولكنها فى الحقيقة - مثما فى ذلك كمثل الرياح ذاتها - إنما تخضع لمجموعة من الشروط المحددة والقوانين الثابتة ، (٣) .

١ - زكريا إبراهيم : مشكلة الفن ، ص ١٢٧ .

٢ - مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفنى ، ص ٣٣٢

3 — Taine, H. : philosophie de l'Art, paris 1865. p. 11.

ويذهب نين إلى أن لكل حقبة تاريخية مجموعة خاصة من التصورات الجمالية ، والصنائع الفنية ، والسمات الطرزية ؛ بدليل أن الغالبية العظمى من فناني كل عصر لا تكاد تهذ على تلك الأساليب الخاصة ... ولهذا يقرر بعض مؤرخي الفن أن بين ميكائيل أنجلو وليو تاردى دافنشى ورافائيل من التشابه ما لم يستطع واحد منهم أن يظن إليه ، فقد أصبح في رسعنا أن ندرك ما في أساليبهم الفنية من وحدة جمالية ترجع إلى روح القرن الخامس عشر في إيطاليا ، وبالتالي فإننا لم نعد نلقى أدنى صعوبة في أن نميز بين فنهم وفن المصورين الصينيين (مثلا) في نفس العصر ، أو فن المصورين الهولنديين في القرن الثامن عشر (١) . وعندما ننظر إلى شكسبير لأول وهلة ، فإنه يبدو لنا كظاهرة مثيرة قد هبطت من السماء ، أو كأنه هلاق أتى إلى دقيقتنا من عالم آخر ، بينما نجد أن هناك عددا كبيرا من معاصريه من الدراميين الممتازين أمثال وبستر Webster وفورد Ford وماسينجر Massinger ومارلو Marlowe وبن جونسون Ben Jonson وفليشر Flechter ثم بونموونت Beaumont ، من كانوا يكتبون بنفس أسلوبه وبالروح ذاتها ، كما أن مسرحهم كانت له نفس الصفات التي كانت لمسرحه ، ولقد تناولوا في دراماتهم تلك الشخصيات الحادة العنف التي تناولها شكسبير ؛ إذ كانت لديهم نوعية طرازه في غرامياته وتطرفه وروعته مع ذلك ، وكذا نفس الأساليب الشاعرة المرمقة عن الريف ، ومما يتصل بالمناظر الطبيعية ، وما لاضافة إلى ذلك العنصر النسائي بنعومته وعمق جاذبيته .

وحينما نرور بلجيكا ونفقد إنتاج الفنانين في كل من مدينتي بروكسل

وأفارس وغيرهما من المبدعين الهولنديين فسرعان ما يتبين لنا كيف أن المصور روبنس Rubens الذى يبدو أعماله لأول وهلة وكأنها فريدة لا سابق لها ولا لاحق ، إنما هي متشابهة مع أعمال مجموعة الفنانين المعاصرين له فى بلجيكا ، فهناك مثلا الفنان كراييه Crayer الذى يعتبر منافسا له ، ثم آدم فان نورت Adam Van Noort وجيرارد زيجهرس Gerard Zeghers ورومبوتس Rombouts وفان روس Van Roose ثم فان دايك Van Dyck ، وكانت تجمع أعمال هؤلاء التصويرية وأعمال روبنس نفس الروح ونفس الأسلوب .

وبعد هذا ففى نفس الوقتنى Frotz Novotny عن سيزان فيقول إن الإتهام الذى اختلعه سيزان له بمسذور فى الماضى فى أعمال كل من جيوتو Giotto والجسريكو El Greco وكذلك بيتر بروجل Pieter Broghel . ورغم أنه يبدو أن سيزان كان مستقلا ومنعزلا ، إلا أنه كان ملتبسا بالبيئة الفنية ، ذلك لأنه لا يوجد شيء من العدم ، وأن الفنان إنما يستمد كيانه وجوده الفنى من العناصر الفنية التى تنحدر بها البيئة التى يعيش فى كنفها . وهنا يقول تين إن البيئة هى التى تجلب الفن أو تذهب به ، مثلها كمثل اليهودية حين تجلب الفنى أو تذهب به ، بحسب درجة قسوتها أو ضعفها ، (١) فما مثل الفنان الناشئ فى مرحلة التكوين إلا كمثل شجرة تنحدر بعناصر التربة حتى تصبح دودة .. فإن طابعها وما تنقسم به من صفات إنما يرجع إلى عنصر فصيلتها وعوامل الوراثة فيها ، والتربة التى أنبتتها ، وعليهما معا يتوقف ما تبلغه بعد ذلك من نمو وازدهار أو ضمور وانحلال (٢) .

1 — Taine, H. : philosophie de l'Art, paris 1865. p, 220.

٢ - حسن محمد حسن : الأصول الجمالية للفن الحديث - دار الفكر العربى - القاهرة

وبمخلص تين إلى القول بأن الجنس والبيئة والزمن هي المسؤولة عن خلق درجة الحرارة الأخلاقية أو الأدبية التي تتلاءم مع هذا العمل الفني أو ذاك مثلها في ذلك كممثل درجة الحرارة التي تعد مسؤولة عن إمكان نمو هذا النبات أو ذاك في هذه البيئة المهيئة أو تلك (١).

وطبقاً لهذا المنظور الذي أتى به تين فإن الاختلاف بين الفنانين في طريقة الإبداع لا يرجع إلى اختلاف شخصياتهم بقدر ما يرجع إلى تمايز واختلاف التأثيرات الحضارية التي يعيشون في كنفها ، والعصر ، والبيئة ، وعوامل الوراثة . ومعنى هذا أن عملية الإبداع الفني تخضع بالظروف الاجتماعية والبيولوجية وأنه لا مجال للحرية أو لأصالة الفنان المطلقة ، وهذا هو الذي يدعونا إلى أن نحاول الإجابة على سؤال هام هنا وهو ما دور الفنان المنفرد في عملية الإبداع الفني ؟

وقبل أن نجيب على هذا السؤال علينا أن نعرض لمسألة الأصالة Originality من وجهة النظر السوسيولوجية فيما يتعلق بمسألة الإبداع الفني ؟ الواقع أن ليس ثمة أصالة مطلقة ، فالذي يصفه الناس بالأصالة والجددة إنما يتضمن في الواقع عنصرين : تركيب جديد ، ثم عناصر متفرقة ومنعزلة هي محاولات السابقين ، فيكون هذا التركيب الجديد بمثابة صيغة جديدة تحصل في طياتها العناصر القديمة ، كما يتحدد وقت ظهور هذا التركيب عن طريق المجتمع ، فيأتي لكي يشغل فراغاً أحس به الجمهور . . . ومن ثم فإن الفنان المعاصر لا يتشأ من تلقاء نفسه ولكن أمل الجماعة و ترقبها هو الذي يخلق الفنان كانه ، بطل

مننظر ، (١) فأصالة الفنان إذن ليست منبثقة عن ذاته بل هي مشروطة بخلفيات اجتماعية وحضارية لم يكن دوره فيها إلا إعادة التركيب بين بعض عناصر هذه الخلفيات القديمة ، وذلك الحاجة المجتمع لهذا التركيب الجديد .

ومعنى هذا أن الفنان ليس مخلوقا أصيلا كل الأصالة ، وكانما هو موجود إلىى قد هبط من السماء ، بل هو مخلوق أرغى يعيش في بيئة جمالية ذات صبغة اجتماعية خاصة ، ويستجيب لطائفة من المنبهات الفنية المعينة ، ويتأثر بمجموعة من التيارات الجمالية السائدة ، بحيث أنه لو تغيرت بيئته الاجتماعية لترتب على هذا التغير بالضرورة انقلاب هائل في نوع إنتاجه الفنى ... ومن هنا فالإبداع الفنى كثيراً ما يجهى مشروطا بالكثير من العوامل الحضارية التى تشيع في البيئة الفنية المحيطة بالفنان ، وحينما ينظر الباحث بعين الاعتمام إلى تلك التأثيرات الحضارية التى عاناها الفنان ، وحينما يقيم وزنا كبيرا لتلك الأشكال الاجتماعية التى أثرت على حياة الفنان وأعماله الفنية ، فإن إنتاجه عندئذ لن يبدو لنا بصورة سر مستخلق لا سبيل إلى فهمه ، بل سرعان ما يصبح فى وسعنا أن ندرجه تحت طراز فنى معينه ... وهكذا نفهم أن الإبداع الفنى فى إطاره الاجتماعى كثيرا ما يعيننا على إلقاء بعض الأضواء الهامة على طبيعة تلك العملية الإبداعية التى تتخذ صورا مختلفة لاي الفنانين المختلفين (٢) .

ونستطيع أن نفهم الآن قول أصحاب هذه النظرية من أن أصالة الفنان نسبية وليست مطلقة ، وأنه لا يبتكر أعمالا فنية جديدة كل الجدة ، بقدر ما ينحصر ابتكاره فى التأليف بين أفكار قديمة ، أو إحداث تعديلات أو

١ - محمد طى أبوريان . فلسفة الجمال ونشأ الفنون الجميلة . ص ١٥٥-١٥٦

٢ . زكريا ابراهيم . مشكلة الفن ، ص ١٥٩-١٦٠

تحويلات فيما وصله من تراث فنى سابق ، أو فيما وعاء من ظروف اجتماعية يحيطه به . ولذا فإن الجديد الذى يأتى به الفنان شئيل ومحدود بالنسبة إلى ما تسلمه أو تقبله ، وكثيرا ما تنحصر أصالة الفنان فى التوفيق بين عناصر فنية مستعارة من طرازين معاصرين متنافسين ، دون أن يكون لدى الفنان نفسه أى شعور واضح بتلك العملية التأليفية التى يقوم بها ، (١) .

ولعل هذا هو مادعى آلان إلى أن يعود فيقرر أن ليس ثمة فن فردى يحض على الإطلاق ، ويمكن آلان قد قسم الفنون إلى نوعين : فنون فردية كالشعر والتصوير مثلا ، وفنون اجتماعية كالتمثيل المسرحى (٢) ؛ ولكنه سرعان ما تبين أن تلك الفنون التى يبدعها فرد واحد ، ومن ثم تكون أصالتها مطلقة تعود إليه وحده - نقول - سرعان ما تبين - أنه حتى فى مثل تلك الفنون تغفل الروح الجماعية الحضارية فى ثناياها ، فتتبدد الأصالة الفردية المطلقة ، وتشتت فى ضروب فنية سابقة أو معاصرة ، بحيث لا تكون أصالة الفرد ، إلا إعادة تجميع أو تركيب من خضم واسع وهريض سبقه إليه غيره . وهذا القول ينطبق على ما يردده عادة أنصار هذه النظرية من أن الإبداع الفنى ليس إنتاجا فرديا محضا ، بل لا بد لنا من التسليم بأن ليس ثمة خالق من العدم .

ولما كانت الأصالة نسبية ومشروطة ، فمن المحال أن تنشأ أى صور فنية فجأة كما ذهب إلى ذلك أنصار نظرية الوحى أو الإلهام ، فلكل صورة فنية مصدرها التاريخى ، الذى تكون موجوده فيه من قبل فى مستوى أقل أو

١ - ذكرها إبراهيم . مشكلة الفن ، ص ١٦٠ - ١٦١

2 - Alain : Systeme des Beaux -Arts, Gallimard 1926, p. 42.

بصورة غامضة ، كما أن لكل صورة فنية مضمونها الاجتماعي والهناري على نحو ما بينا . وينتج عن ذلك أنه إذا كان كل جيل جديد يتجه إلى إبداع شيء جديد يتميز عما أبدعه الجيل السابق عليه ، فإننا نرى مع هذا أن الجيل السابق يؤثر تأثيرا واضحا في الأجيال اللاحقة بحيث لا يمكن أن نضع بدقة الحدود الفاصلة بين القديم والجديد (١) .

نعود الآن إلى سؤالنا المطروح عن دور الفنان الفرد في عملية الإبداع الفني . الواقع أن الفنان الفرد في ضوء النظرية الاجتماعية هو الذي يبدع العمل الفني وينفذه ، ولكن هذه النظرية تؤكد أن هذا الفنان الفرد ليس مستقلا عن غيره من الأفراد في المجتمع ، بل هو فرد اجتماعي مشبع بروح الجماعة أو بالعقل الجمعي وأن روح الجماعة هذه هي التي ينبع منها إلهامه الفني الذي يستهدف إشباع حاجات الوسط الاجتماعي الذي يعيش فيه . ويمكن لنا أن نـأل هذا ما هو امتياز الفنان عن غيره من الناس وكلمهم مشبعون بالروح الاجتماعية هذه ؟ يجيب النصار هذه النظرية بقولهم بأن الفنان أقدر من غيره من الأفراد العاديين على إنجاز مطالب الجماعة من الناحية الفنية (٢) . يقول فيشر ، يستطيع الفنان بالمعالجة الأساسية لموضوع محدد أن يعبر عن فرديته وأن يصور في الوقت ذاته العمليات الجديدة التي تجري داخل المجتمع . ومدى قدرته على إبراز المميزات الأساسية لعصره ، والمكشوف عن سماته الجديدة هو « خيار عظمتته كفنان » (٣) . ويقول في فقرة أخرى إن ذاتية الفنان لا تتمثل في كون تجربته تختلف في أساسها عن

١ - محمد علي أبوريان . فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، ص ١٨٦ .

٢ - نفس المرجع ص ١٥١ .

٣ - إرمست فيشر . ضرورة الفن ص ٦٢ .

تجارب غيره من أبناء عصره أو طبقاته ، وإنما في كونها أقوى منها ، وأوضح في الوعي ، وأشد تركيزاً ، ولا بد لها أن تكشف عن العلاقات الاجتماعية الجديدة بحيث يعيها الآخرون أيضاً (١).

ويذهب سيدنى فنكلشتين إلى أن الاعتماد الفني على إنتاج فنانين أفراد غير أن الفن نفسه جزء من الحياة الاجتماعية (٢) ومن ثم فليس في مقدور أي عبقرية فردية أن تخلق تباراً ثانياً أو مرحلة ثانية ، بل قصارى ما تفعله العبقرية الفنية أن تدفع بطايعها العبقرى الفردى مرحلة ما من المراحل ذات المصدر الاجتماعى (٣) .

ولم يكن إذا كان الفنان الفرد ينطوى على روح اجتماعية وأخرى أنانية فردية ، فواضح أنه لن يعبر عن مجتمعه وعصره وطبقته إلا إذا كان ثمة تفاعل وتأثير إيجابي بين الأنا ، و النحن ، ولنفرض الآن أن الأنا ، أرادت أن تنفصل أو تشور على النحن ، فكيف يكون الإبداع ما هنا اجتماعياً ؟ يجيب فيشر « كان الفنان معروف عادة برسالة اجتماعية مزدوجة : الرسالة المباشرة التي تفرضها المدينة أو الرابطة أو إحدى الفرق الاجتماعية ، والرسالة غير المباشرة التي تنشأ من تجربة يعنيه أمرها . أي نحن صميم وعيه الاجتماعى ، وليس من المحتم أن تتطابق الرسالتان ، وعندما يزداد الخلاف بينهما ، يكون ذلك علامة على ازدياد التناقضات داخل ذلك المجتمع (٤) ، إلا أن الموقف السلبي للفنان

١ - نفس المرجع : ص ٦٠ .

٢ - سيدنى فنكلشتين : الواقعية في الفن . ص ١٤

٣ - محمّد على أبوربان . فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، ص ١٨٧—١٨٨

٤ - إرنست فيشر : ضرورة الفن ، ص ٦١

بالنسبة إلى المجتمع ليس إلا موقفا اجتماعيا في نهاية الأمر ، فما اعتزال الفنان لمجتمعه سوى موقف إيجابي له يذوره الاجتماعية ، وحتى لو فرضنا أن هذا الفنان لم يستوحى المضمون الاجتماعي ؛ فإنه لا يستطيع أن يعتزل الأسلوب أو الشكل وهنا يجب أن نتوقف للبحث في مسألة الأسلوب والشكل وهما اجتماعيان أم لا .

الواقع أن ما نطلق عليه اسم « الأسلوب » هو التعبير العام في الفن عن عصر وعن مرحلة اجتماعية ، فالأسلوب هو خير تعبير عن المجتمع . ونحن إذا درسنا مسألة الأسلوب ، لوجدنا أن هناك مجموعة من الأشكال والمفاهيم والاتجاهات قبلها الفنانون على اختلاف اتجاهاتهم وعلى اختلاف مشاعرهم ، واعتبروها قانونا ارتضوا الخضوع له باختيارهم . وهكذا نجد عنصرا جماعيا قد دخل إنتاج الفرد . فرغم أن الإنتاج الفردي يمكن أن يختلف ، أوسع الاختلاف تبعا لموهبة الفنان ... فإن العنصر المشترك يبدو واضحا ... والفنانون يدون رغبة مشروعة في ألا يبدأوا دائما من البداية ، بل أن ينطلقوا من نقطة سبقهم إليها غيرهم ، وأن يحولوا ويطوروا أسلوبها قائما ليوجدوا منه شيئا جديدا فإذا أردنا أن نفهم أسلوب فترة من الفترات فلا يجوز أن ندرسه وحده منعزلا عن غيره ، بل ينبغي أن ندرسه في سياق تاريخ الفن في مجموعه ، أن ندرسه كحلقة في سلسلة التطور التاريخي (١) . فالعنصر الاجتماعي هو العامل الحاسم في الفن ، وهو الذي يحدد الأسلوب .

ولكن ما القول بالنسبة إلى الشكل ؟ يجيب فيشر : الواقع أن الفن تشكيل .. هو إعطاء الأشياء شكلا ؛ والشكل وحده هو الذي يجعل من الإنتاج عملا فنيا

وليس الشكل أمرا طارضا أو طارئا أو ثانويا ، فقوانين الشكل وأصوله الاصطلاحية إنما هي تجسيد لسيطرة الإنسان على المادة ، وهى وسيلة المحافظة على الخبرة البشرية ونقلها للأجيال القادمة ، كما أنها وسيلة المحافظة على المنجزات السابقة . إنما النظام الضرورى للفن والحياة ... فالشكل يعبر عن الغرض الاجتماعى ... إنه الخبرة الاجتماعية عندما تتخذ صور ثابتة ، كما أن المسواد المستخدمة إلى حد ما تتحكم فى الشكل ... إن أشكال الخبرة الفنية ... لا تتجمع بصورة مستقلة عن التطورات الاجتماعية ، فالطرق الجديدة لرؤية الأشياء أو للاستماع إليها ليست مجرد نتيجة لإرهاب الحواس ، وإنما هى أيضا نتيجة للمقتائق الاجتماعية الجديدة (١).

وهكذا يصبح الفن رمزا للحركات الاجتماعية (٢) ، أو وظيفة للبيئة الاجتماعية (٣) عند انحصار هذه النظرية ، كما تصبح عملية الإبداع الفنى تأليفا أو تركيبا بين عناصر سابقة غذاها التيار الاجتماعى والتاريخى بروحه .

...

٤ - النظرية السيكولوجية

لا يوافق أصحاب هذه النظرية على أن يكون الإبداع الفنى ، شرارة إلهية أو وحى سماوى ، كما لا يوافقون على اعتبار الوعى أو العقل هو أساس عملية الإبداع ، ولا يرون أن هذه العملية تخضع لتأثيرات سوسيوولوجية . ومن ثم

١ - المرجع السابق ، ص ١٩٧ — ٢٠٢

2 — Leven, L. Schucking : The Sociology of Taste, london 1944. trans. E.Dicks p. 63.

3 — Rey, A : Lécons de philosophie p. 364.

فقد راسحوا يفتشون عن مصدر آخر وأصل مغاير . ووجد فرويد هذا الأصل في اللاشعور الشخصي ، وراحت السير يالية - كحركة فنية - تتعقب خطاه ، بينما نادى يونج باللاشعور الجمعي .

علينا إذن أن نتتبع مدرسة التحليل النفسي (فرويد) من ناحية أولى ، ثم نتعقب صدى نظرية هذه المدرسة في الحركة السير يالية من ناحية ثانية ، ثم نتناول أخيرا تفسير يونج لعملية الإبداع الفني .

أ - مدرسة التحليل النفسي (فرويد) :

على الرغم من أن فرويد قد ذهب إلى أن طبيعة الإبداع الفني بعيدة عن متناولنا بواسطة التحليل النفسي ، (١) وقرر فيقرة أخرى أن على التحليل النفسي - للأسف - أن يلتقي بأسلحته أمام الفنان الخالق (٢) . وأن التحليل النفسي لا يطالعنا على حقيقة الإبداع وإنما مظاهره فقط وحدوده ، (٣) فإن هذا لا يمثل إلا تواضعا أر على الأقل تظاهرا بالتواضع ، ذلك أن الإهتمام بتفسير عملية الإبداع الفني كان ضمن اهتمامات فرويد الرئيسية ، كما كان موضع اهتمام تلامذته وأتباعه الذين كتبوا مؤلفات كثيرة وأبحاث عديدة حول هذا الموضوع . ونحن نذكر من هؤلاء على سبيل المثال لا الحصر إرلست جونز E. Jones وهانز ساكس H. Sacks وأوتورانك O. Rank وبريل A. Brill وشارل بودوان C. Boudoin وأرثر فنيكل O. Fenichel وهرمان J. F. Brown وإدموند بيرتلر E. Bergler .

١ - سيجموند فرويد . التحليل النفسي والفن ، دافينشي - دستوفسكي . ترجمة سمير

كرم ، دار الطليعة بيروت ١٩٧٥ . ص ٩١ .

٢ - نفس المرجع . دستوفسكي وجريمة قتل الأب ، ص ٩٤ .

٣ - نفس المرجع . ليوناردو دافينشي ، دراسة في السيكولوجية الجنسية ص ٩١ .

واقعد ذهب فرويد إلى أن الشخصية تتكون من ثلاث قوى : الأنا والانا الأعلى والهي : والانا تعاني التوترات نتيجة الضغط المستمر من الأنا الأعلى والهي ، ذلك أن وظيفة الأنا الأعلى على الدوام هي الضغط أو الكبت ، أما الهي فوظيفته على الدوام النزوع إلى المحرم ، ومن هنا فالصراع دائم بين هذه القوى ، ومحصلة هذا الصراع تتجلى في سلوك الشخص في أي موقف . ولهذا الصراع وسائل معينة يصل بها إلى تكوين المحصلة ، يطلق عليها فرويد لاسم الآليات منها : القمع *supression* والكبت *repression* والقسامي *sublimation* والتبرير ، والقلب *conversion* والتقمقر .. وهكذا وفي حين أن القلب هو الآلية التي يتحول بها الصراع إلى صورة مقبولة شخصيا فتفيد كنفذ الطاقة المحتبسة دون اشتراط أن يكون الناتج ذا قيمة اجتماعية رفيعة ، فإن القسامي يؤدي إلى إظهار عبقريته وامتياز في الفن أو في العلم (١) .

إن آراء وتفسيرات فرويد للإبداع الفني يمكن أن نجد لها بصفة خاصة في بحث فرويد عن « ليوناردو دافينشي » دراسة في السيكولوجية الجنسية ، و « دسثوفنسكي وجريمة قتل الأب » ، عدا بعض الآراء المتفرقة التي نجد لها في كتبه وأبحاثه الأخرى . وفي بحثه الأول اعتمد فرويد في الإبداع الفني عند ليوناردو دافينشي على دراسة وتحليل وتفسير :

١ - مذكرات دافينشي والتي صكتبها بنفسه عن أمور تتعلق بشخصيته وأحداث حياته من أمها : الحلم الذي رآه وهو لا يزال طفلا صغيراً من أن لسراً ضرب فيه بذيله . وما دونه عن وفاة والده . وما كتبه ورسمه عن الطيران .

١ — أما عن ذلك الحلم ، فنحدث أن كان ليوناردو ألفايم مدوينه لبعض الأحداث ، أن قاطع نفسه فجأة ليقترح ذكرى من سنى حياته المبكرة جدا طرأت على ذهنه فقال :

« يبدو لى ، أنه قد قدر على من قبل ، أن أشغل نفسى تماما بالنسر ، فإنه يطرأ على ذهنى كذكرى قديمة جدا ، فحينما كنت لا أزال فى المهد ، هبط على لسر ، فتح فى بذيله ، وضربنى عدة مرات بذيله على شفتى » .

ويذهب فرويد إلى أن هذه الذكرى الطفلية غريبة بالنسبة إلى مضمونها ، وبالنسبة إلى الوقت الذى ذكرت فيه من حياته ، ولكنه سيأخذ على عاتقه ترجمة هذه الذكرى من لغتها الغريبة إلى لغة مفهومة . فذيل النسر واحد من أكثر الرموز شيوعا ، باعتباره إشارة بديلة لعضو الذكـكـير ، ومن ثم يصبح قول ليوناردو « فتح فى بذيله ، وضربنى عدة مرات بذيله على شفتى » ، مشيرا إلى الرغبة فى أخذ عضو الذكـكـير فى الفم . وحينما يشعر فرويد بأن العادات تستهجن هذا الوضع باعتباره يمثل أسوأ الانحرافات الجنسية ، يعود ويفسر قول ليوناردو السابق تفسيراً أكثر قبولاً قائلا إن هذا القول يشير إلى الرغبة فى حلبة ثدى الأم فى فمه . ولكن كان على فرويد أن يفسر استبدال الأم بالنسر ، وهو يتساءل بالفعل ، من أين نشأ هذا النسر وكيف يأتى فى هذا الوضع ؟

ويجيب على نفسه قائلا : لا عجب فى ذلك فإن الأم تمثل - فى نقوش قدماء المصريين الهيروغليفية - بصورة النسر . وكان المصريون يعبدون كذلك إلهة للأهومة ، رأسها تشبه رأس النسر ، أو كانت ذات رؤوس كثيرة منها واحدة أو اثنتان على الأقل للنسر ، وكان إسم هذه الإلهة ينطق موت Mut وربما نفسا هما إذا كان الشبه بين هذا الصوت وكلمتنا الألمانية أم (Matter فى الألمانية) شبه

عاجز فحسب . وإذن فقد كان للنسر فعلاً بعض الصلة بالأم ، وليسكن أى
فائدة لنا في ذلك ؟ ألنا الحق في أن ننسب هذه المعرفة إلى ليوناردو بينما عاش
فرانسوا شامبليون أول من نجح في قراءة الهيروغليفية بين عامي ١٧٩٠ —
١٨٣٢ ، (١)

وبعضه فرويد إضافة هامة عند ذلك حيث يذكر أن المصادر القديمة قد
علمنا أن النسر كان رمزاً للأمم لأنه كان يعتقد أن هذا النوع من الطيور
لا توجد فيه إلا نسور إناث ، وليس فيه ذكور . وهنا يحق لنا أن نقسم
كيف يتم التلقيح في النسور إذا لم توجد إلا الإناث ؟ ويمكن الإجابة أنه في
وقت معين تتوقف هذه الطيور في خلال طيرانها وتفتح هياكلها وتلقيح بواسطة
الريح .

ولا يستبعد فرويد أن يكون ليوناردو قد عرف هذا ، خصوصاً وأن
معرفة التاريخ الطبيعي كانت واحدة ، كما أن مدينة ميلانو الإيطالية كانت
بالفعل المكان الرئيسي لفن طومر السكتب ، علاوة على أن آباء الكنيسة كانوا
معتادين على رواية خرافة بالنسر هذه كدليل ضد أولئك الذين يشككون في
التاريخ المقدس ، فإذا كانت النسور — حسب أفضل المعلومات من التراث القديم
— قد قيل بأنها تترك نفسها تلقح بواسطة الريح ، فلماذا لا يكون نفس الشيء
قد حدث ولو مرة واحدة لأنثى بشرية ؟ والنتيجة أن ليوناردو لم يعدم الأصل
الذي استقى منه هذه الأسطورة .

إن هذه الذكرى تعنى بالنسبة إلى ليوناردو بأنه كان أيضاً — مثل هذا

النسر ... طفلاً له أم لسكن ليس له أب وقد أضيف، إلى هذا صدى اللذة التي ذاقها من ثدي أمه .

ويحبذ فرويد أن يكون انتقال ليوناردو من أحضان أمه إلى بيت أبيه قد تم حينما كان عمر ليوناردو ما بين ثلاث وخمس سنوات ، إلا أن ذلك - يقول فرويد - قد أصبح أمراً متأخراً جداً ، ففي البداية تثبتت ثلاث أو أربع سنوات من انطباعات الحياة : وتكونت أنواع من ردود الأفعال نحو العالم الخارجي وهي مما لا يمكن أن نجردها أبداً من أهميتها أية تمسارب تأتي بعد ذلك . وإذا كان صحيحاً أن ذكريات الطفولة التي لا يمكن فهمها ذات أهمية قصوى في تكوين لا شعور الشخص ، فإن الحقيقة المرتبطة بحلم النسر الذي مر به ليوناردو في السنين الأولى من عمره وحيدا مع أمه ، لا بد وأنها كانت ذات تأثير حاسم على تكوين حياته الداخلية . (١)

ولكن كيف تمحوات الأم إلى نسر يلصق ذيله بضم الطفل مع أننا ذكرنا أن هذا الذيل هو عنصر التذكير ؟ وبمعنى آخر كيف تكون الأم ذات طبيعة أنثوية ذكورية في نفس الوقت ؟ هنا يعود فرويد بنا إلى الإلهة Mut ويذكر منها خاصية جديدة هي أنها كانت تتشكل على هيئة قضيبة ، فكان جسدها - الذي كان يتميز بأندائها كأنثى - يعمل أيضاً عضو التذكير في حال التصاب ، فكانت ذات طبيعة أنثوية ذكورية . كما يذكر فرويد أن إيزيس isis ، وحاتحور Hathor ، ونيت Neith في مصر ، وأثينا إلهة اليونان ، صورن في الأصل وهن مخنثات أو مزدوجات الجنس Diherma Phroditic ؛ كما أن نفس الأمر قد انطبق على كثير من آلهة اليونان ، وخاصة آلهة الطائفة الديونوسية ،

وكذلك الامر بالنسبة لافرووديت ، التي وُسفت فيما بعد بأنها إلهة الحب الانثوي ولعل المقصود من إضافة القضيب إلى الجسد الانثوي هو الدلالة على قوة الطبيعة الخلاقة بالبدائية ، وأن ذلك يؤدي إلى تمثيل صحيح للكمال الإلهي (١) .

ويقودنا فرويد بعد ذلك إلى نظريات الجنسية الطفولية على مجدها فيها حينما أكرلتفسير حلم ليوناردو ، فيذكر أن الطفل الذكر حينما يوجه في البدء فضوله نحو لغز الحياة الجنسية ، فإنه يكون واقعا تحت سيطرة الاهتمام بأعضائه الجنسية الخاصة . ويجد هذا الجزء عظيم القيمة وشديد الأهمية ، وليس أمامه إلا أن يفترض أن جميع الأشخاص - والنساء أيضا - يملكون عضوا مثل الذي يملكه هو ، إذ لا يمكنه أن يتخيل عضوا آخر له نفس القيمة لدى الاناث . ويستمر فرويد في تفصيله لهذه النظريات والتحدث عن عقدة الخصاء وينتهي إلى ترجمة حلم ليوناردو عن ذيل النسر بقوله على لسان ليوناردو ، في ذلك الوقت حينما وجهت فضولي الشديد نحو أمي ، كنت لا أزال أحكم بأن لها عضوا تناسليا مثل عضوي ، ويستطرد فرويد قائلا « تلك شهادة أخرى من بحث ليوناردو الجنس السابق لأوانه ، أصبحت في رأينا حاسمة في حياته كلها ، (٢) .

ويفسر فرويد مرض ليوناردو بالجنسية المثلية بأنه كان يحتفظ بحب أمه في لا شعوره ، ومن ثم فقد ظل مخلصا لها . وحينما يبدو - كعاشق - متعقبا الصبيان ، فإنه كان يهرب بذلك بالفعل من النساء اللاتي يمكن أن يتسببن له في أن يكون خائفا لأمه ، وهكذا أصبح ليوناردو مريضاً بالجنسية المثلية عن طريق علاقاته الشبكية بأمه (٣) .

١ - نفس المرجع ، ص ٤٢ .

٢ - فرويد ، ليوناردو دافشي ، ص ٤٦ .

٣ - نفس المرجع ص ٥٧ .

ولقد وهبت الطبيعة الرحيمة ليوناردو المقسدة على أن يعبر في أنواع إنتاجه الفني عن أصنى مشاعره النفسية الخافية حتى عليه ، وسرى ذلك حينما نتحدث عن إبداعاته وأعماله الفنية .

٢ — أما ما دونه ليوناردو عن وفاة والده ، فيبدو فيه خطأ شكلي صغير لا يخفى عن فطنة المحلل النفسى وهو هنا فرويد نفسه . كتب ليوناردو يقول : « فى التاسع من يوليو ١٥٠٤ ، يوم الأربعاء ، فى الساعة السابعة ، مات سير بييرو دافينشى ، الموثق بقصر آل بوديسنا - أبى ، فى الساعة السابعة . كان فى الثمانين من عمره ، وترك عشرة أبناء وبناتين . »

والخطأ البسيط هنا يكمن فى أن تقدير الوقت « فى الساعة السابعة » قد تكرر مرتين ، كما لو كان ليوناردو قد نسى فى نهاية الجملة أنه كتبها تورا فى بدايتها ، وقد كان يمكن - دون القمع الشديد عند ليوناردو - أن تقرأ مذكراته فى اليوميات على النحو التالى « اليوم ، فى الساعة السابعة ، مات أبى سير بييرو دافينشى ، يا لأبى المسكين ، إلا أن استبدال ذلك بالتقرير اللامبالى بنعى ساعة الوفاة يجرى المذكرة من كل شجن ، ويجعلنا ندرك أنه كان هناك شيء يجرى إخفاؤه أو قمعته (١) .

إن ليوناردو لا يستطيع الامتناع - وهو طفل يرغب أمه - عن الرغبة فى أن يضع نفسه فى مكان أبيه ، وأن يمثل نفسه به فى مخيلاته ، وأخيرا أن يجعل مهمة حياته أن ينتصر عليه ، وحينما عاش ليوناردو مع أبيه وزوجة أبيه وهو فى الخامسة من عمره ، فمن المؤكد أن زوجة أبيه الصغيرة البهرا قد حلت محل أمه فى إحساسه ، وهذا هو ما أدخله فى علاقة المنافسة مع أبيه .. علاقة

تقليد أبيه واتفوق عليه . فلقد لعب الأب دور السيد الملهب العظيم مع الفئاة الريفية المسكينة (أم ليوناردو) . ومن ثم احتفظ الابن بالسافر لأن يلعب أيضا دور السيد العظيم . لقد كان لدى ليوناردو شعور قوى بأن يبعد الملك عن منصبه ، وأن يبين بالضيظ كيف تبدو المرتبة العليا الحقيقية .

إن كل من يعمل كفنانون - يقول فرويد - يحس بالتأكيد إحساس الأب نحو أعماله ، فلقد كان لتقمص ليوناردو شخصية أبيه نتيجة حاسمة في أعماله الفنية ، كان يخلقها ثم لا يعود يشغل نفسه بها ، تماما كما كان أبوه لا يشغل نفسه به ، ولم تستطع مظاهر ضيقه الأخيرة بأبيه أن تغير شيئا في هذا الدافع ، طالما أنه نشأ عن انطباعات السنين الأولى من الطفولة ، ولما كان الكبت قد ظل لا شعوريا ، فإنه لم يكن يمكن تقويمه بواسطة الخبرات المتأخرة (١) .

ويستنتج فرويد هنا نتيجة هامة وهي أنه إذا كان تقليد أبيه قد أخره كفنان ، فإن مقاومته ضد الأب ربما كانت العامل المحدد الطفلي لمآثره العقلية كفنان . ويربط فرويد بين مقاومة ليوناردو للأب وبين تحرره من أفكار الثقة القدامى ، مستعينا بنص ذكره ساعد لتز في الجزء الثاني من مؤلفه عن ليوناردو يقول فيه : إن ليوناردو ذكره أن كل من يستشهد بالثقة في الأفكار المتنازع عليها ، يعمل بذاكرته أكثر مما يعمل بعقله ، . ومعنى هذا النص أن ليوناردو كان يفضل أن يعتمد على ملاحظته وعلى حكمه الخاص . وهو حين كان يحقر السلطة ، ويرفض تقليد القداماء ، كان ينادى على الدوام بدراسة الطبيعة باعتبارها مصدر كل حكمة ، وكان في الوقت نفسه يردد هذا في أسوأ تسامى وإعلام يمكن أن يبلغه إنسان ، ذلك الإعلام الذي كان قد فرض نفسه

على الصبي الصغير الذي ملا العالم بالإحجاب ، (١) .

يستطرد قرويد في تحليلاته فيذكر أن القدماء والسامنة يتطابقان مع الآب ، وأما الطبيعة فإنها تتطابق مع الأم ، وأن ليوناردو كان قادرا على أن يوجد وحده دون سند من سلطة أو من ثقة قديم ، وأن هذا لم يكن ممكنا لو لم يحرم من أبيه في سني حياته الأولى .

٣ - عندما شاهد ليوناردو ، لأول مرة في حياته ، الجليد على قمم جبال الآب ، يعلو الرقعة الخضراء الشاسعة التي كست أرض لويمبارديا برمتها ، شعر بحياة جديدة تدب في كيانه ، فقد أحس أن هذه المساحة الشاسعة من الأراضي الجديدة عليه ، هي قطعة من نفسه وجزء من وجوده . وعندما بدأ في الصعود على جبل « البانو » ، مرت بذاكرته أحداث حياته الطويلة التي قطع منها حوالى نصف قرن من الزمان .. وعندما بلغ ليوناردو قدرا كبيرا من الإرتفاع ، داعبته ذكري طفولته من جديد ؛ فقد شاهد طير الكركى عاليا ، ويكاد صراخه المحسوس يمل إلى أذنيه ، وهو يكاد يحسد الطير على قدرته على الطيران .

وتحمله الذكرى إلى يوم أن حرد الطيور الصغيرة من سجنها في منزل جده ، حينما أطلقها حرة بعد أن فتح لها الأفق ، وما اعتراه من متعة وفرح عندما رأها تسبح من جديد في فضاء الكون وهي حرة طليقة . وتذكر كذلك ما قصه عليه الراهب في مدرسة الأولى عن تاريخ « إكاروس بن ديدالوس » أول من راودته فكرة الطيران بأجنحة من شمع ، وكيف كانت إجابته « أى ليوناردو ، هل أستاذ الراهب عندما سأله عن أعظم إسم نابغة في التاريخ القديم فأجاب على الفور : إكاروس بن ديدالوس .

تذكر ليوناردو كل ذلك ، كما تذكر نشوته واغتيباطه وسروره عندما شاهد لأول مرة على برج الأجراس هكاتدرائية « ماريادل فيوري » بمدينة فلورنسا لوحات الحفر البارز التي عملها « جيوتو » والتي مثل فيها جميع الفنون والعلوم ، وفيها شخصية غريبة المظهر تبحث على الضحك لرجل ضخم هو « ديدالوس » مغطى من قمة رأسه إلى قدميه بريش الطير (١) .

في هذه الظروف كتب ليوناردو عبارة عن الطيران تعبر عن رغبته في أن يكون هو نفسه قادرا على محاكاة فن الطيران ، إذ كتب يقول : « إن الطائر البشري سوف يقوم بأول طيران له ، مائلا العالم بالبهجة ، فتشغل كل الكتابات بشهرته ، جماليا مجدا خالدا للعش الذي يقفز إليه » (٢) ويعقب فرويد على هذا النص بقوله : « إن من المحتمل أن تكون لدى ليوناردو الرغبة في القدرة - أحيانا - على الطيران . ونحن نعرف من الرغبة التي تتحقق في أسلام الناس أي غبطة يشوقها المرء من تحليل هذا الامل ، ثم يتساءل فرويد : لماذا يحلم كثير من الناس أنهم قادرون على الطيران ؟ ويجب على ذلك بقوله : « إن الطيران أو التحول إلى طير في الحلم ما هو إلا إخفاء لرغبة أخرى ، يستطيع المرء أن يصل إلى إدراكها بواسطة أكثر من وسيلة لغسوية أو حقيقية ، ذلك أن الأقدمين كانوا يصورون القضيبي ذاكجنحة ، كما تعبر التسمية الشعبية عن نشاط الإنسان الجنسي في اللغة الألمانية بكلمة « بجاير Vogel » ، كما يسمى عضو الذكر مباشرة بالطائر عند الإيطاليين .

ومعنى هذا أن الطيران في الحلم يشير إلى التشوق إلى القدرة على الاتصال

١ - أحمد أحمد يوسف : ليوناردو دافينشي . ص ٦٣-٦٤ .

٢ - فرويد . ليوناردو دافينشي ص ٧٧ .

الجنس وهذه رغبة طفلية مبكرة ؛ فالأطفال تلمبهم خلال سنى الطفولة الرغبة في أن يصبحوا كبارا ، وفي أن يحاكوا البالغين ، وتحرك هذه الرغبة كل العالم ؛ فإذا شعر الأطفال خلال بحثهم الجنسي أن البالغين يعرفون شيئا ما هجيا عن هذا الميدان الغامض والهام ، وعما هو محظور عليهم معرفته ، أو فعله ، تنتابهم رغبة عارمة في معرفته ، ويحاولون به في صورة الطيران ، أو يعدون تلك الرغبة الخفية لأحلامهم المتأخرة بالطيران . وهكذا فإن فن الطيران الذي بلغ مداه في أزمنا ، له أيضا جذوره الطفلية الشبقية (١) .

ب - كتابات ليوناردو عن أمور غير شخصية ، أهمها رسالته في المقارنة بين فن التصوير وفن النحت ، وما دونه عن العلاقة بين الحب والمعرفة .

١ - فقد ذهب فرويد في رسالته في المقارنة بين فن التصوير وفن النحت إلى أن النحاتين ينالهم من رشاش الجبر حفظ عظيم ، مع ما في ذلك من دلالات جنسية . يقول دافينشي : إن وجه النحات ملطخ تماما ، ومغبر بتراب الرخام ، حتى أنه يشبه خبازا ، إنه مغطى بشظايا الرخام ، حتى ليبدو كما لو كانت الدنيا قد أمطرت ثابجا على ظهره ، وبيته مليء بشظايا الأحجار والأنربة ... وأما حالة الرسام فتختلف عن ذلك تماما ، لأن الرسام يكون مهتم بالملابس ، يجلس في ارتياح كبير أمام عمله ، يغمس فرشاته بلطف وبكل رقة في الألوان الجميلة ، يرتدى من الملابس المزركشة ما يشاء ، وبيته عامر بالورحات الجميلة ، كما أنه نظيف خال من أي بقع . إنه يتمتع بالصعوبة أو الموسيقى ، أو ربما يقرأ له شخص ما أعمالا ممتعة مختلفة ، ويمكنه أن يستمع لكل هذا بلذة كبيرة دون أن يزعجه دق من المطرقة أو أي أصوات أخرى .

٢ — ومن الأمور غير الشخصية أيضا ما كتبه دافينشي عن العلاقة بين الحب والمعرفة . يقول دافينشي : « ليس للإنسان حق في أن يحب أو يكره أى شيء ، إذا لم يكن قد اكتسب معرفة تامة بطبيعته » ويقول في فقرة أخرى من مقاله عن فن الرسم : « إن الحب العظيم حقا ينبع من المعرفة العظيمة بموضوع الحب ، فإذا لم تكن تعرفه فإنك إن تملك إلا أن تحبه قليلا أو لا تحبه على الإطلاق » .

ويتفق فرويد على ما قاله دافينشي بقوله : ليس صحيحا أن الناس يمتنعون من الحب أو الكراهية حتى يكتشفوا قد درسوا وأصبحوا على دراية بطبيعة الموضوع الذى يودون أن يبدلوا له هذه العواطف ، فهم على العكس يحبون قهرا ، وتقودهم الدوافع العاطفية التى لا صلة لها بالمعرفة ، والتى يضعف الفكر والتأمل آثارها أيا كانت .

إلا أن فرويد يستنتج أنه لا بد وأن يكون الحب عند دافينشي مقيدا بالمعرفة ، إذ يقول « ويبدو أن الحالة كانت كذلك بالفعل بالنسبة إليه ، فقد كانت عواطفه محكومة بدافع البحث وخاضعة له ، فهو لم يكن يحب ولم يكن يكره ، وإنما كان يسأل نفسه متى يكون ذلك ، ما الذى كان عليه أن يحبه أو يكره ، وعلام يدل ؟ وهكذا كان مدفوعا في البدء إلى الظهور محايدا بين الخير والشر ، بين الجمال والقبح . وخلال هذا العمل في البحث ، تخلص كل من الحب والكراهية من أغراضها وتحولا إلى أسق واحد ، إلى مسألة عقلية ، (١) .

ولعل هذا يفسر لنا سبب جذب حياة دافينشي من الحب ، يقول فرويد : « ألا يجب المرء قبل أن يبلغ معرفة كاملة بالشئ الذى يحبه أمر يستلزم التباطؤ ،

وهو شيء ضار؛ فالمرء حينما يبلغ المعرفة في النهاية لا يحب ولا يكره بصورة خالصة، إنما يظل بعيدا عن الحب وعن الكراهية، عندئذ يكون المرء قد بحث بدلا من أن يكون قد أحب، وربما كانت حياة ليوناردو لهذا السبب جديدة تماما في الحب، أكثر من حياة آخرين من عظماء الرجال أو عظماء الفنانيين، ويبدو أنه قد فاتته العواطف الجارحة من النوع الذي يهز الروح هذا ويستملكها، والتي يعيش فيها الآخرون أفضل أجزاء حياتهم» (١).

جـ — ما كتبه عنه بعض المؤرخين من نأبائهم به قد علاقات جنسية مع بعض الشبان، إذ ذكروا أن ليوناردو بينما كان لا يزال يعيش كصبي في بيت سيده فيروكيو أتهم مع شبان آخرين بعلاقات جنسية مثلية محظورة، وانتهى الأمر بعدم ثبوت شيء عليه.

ذلك أن ليوناردو قد تورط مع جماعة من الشبان ينتمى بعضهم إلى أسرات من شرفاء ونبلاء فرنسا في قضية أخذ طليهم فيها اتهامهم بالقيام بجرائم شذوذ جنسى. واقتضى الأمر استدعاءهم جميعا للتحقيق معهم أمام قاضى المدينة، وهى قضية تدل المستندات على أنه لم ينته الحكم فيها بالإدانة أو رفض الاتهام، وذلك لافتقارها إلى البرهان (٢).

كما ذكر بعض مؤرخى سيرته أنه كان يحيط نفسه بغلمان وشبان وسام يتخذهم تلاميذا، فلقد اتخذا ليوناردو الصبي سالاي، Salai مساعدا له في مراحله، ولم يكن يتعدى عمره العاشرة، ويذكر فسارنى عن هذا الصبي أنه ظريف جميل، له خصلات شعر غزيرة متجعدة، حاز إعجاب (ليوناردو) وحبه.

١ - فرويد . ليوناردو دافينشى ، ص ١٩

٢ - أحمد أحمد يوسف : ليوناردو دافينشى ص ٥٨ .

ولكن سوء طالع ايوناردو أن الصبي مع ما اقسم به من حسن في الوجه والمظهر كان على خلق غريب ، فكان كذابا جشعا شرها غيبر أمين ، (٩) ومع ذلك احتفظ ليوناردو به . وعن تلاميذه ماركو دي أوجيونيو وكان عمره مئبة عشر عاما حينما التحق برسم ليوناردو ، ومنهم جيوفاني أنطونيو بولترافيو Boltraffio ولويجي بورتراردينو L. Bortrardino وأمبروجيو داهريدينز Amborgio da predis وتشيزار داسيستو Cesare da Sesto والمصور سودوما Sodoma . وقد سحبه تلميذه فرانشيسكو ميلانزي إلى فرنسا وبقي معه حتى وفاته ، وكان يدعووه هو نفسه ونشاله . وجدير بالذكر أن هؤلاء التلاميذ جميعا كانوا يمتازون بالجمال ، وأنهم كانوا يلتحقون برسم ليوناردو إما خلال عهد الطفولة أو عهد الشباب .

هـ - ملاحظات أخرى تتعلق بأن دافينشي قلما كان يكمل لوحاته وأن حياته لم يدخلها اسم امرأة فقط كزوجة أو حبيبة .

١ - كان دافينشي يكره أن يمسك الفرشاة ، فكان يرسم قليلا ، وما أكثر الأشياء التي بدأها وتركها دون أن يكملها في معظم الأحيان ، كذلك لم يكن يعنى إلا عناية ضئيلة جدا بالمصير المستقبلي لأعماله ... وكانت هذه الطريقة في العمل هي التي ألحقت به لوم معاصريه الذين ظل يبدو لهم سلوكه فحوا فنه لغزا .

ويذكر فرويد أن ليوناردو كان يفر من العمل ، ولا يبالي بمصيره ، وأن هذا السلوك ظهر عند ليوناردو في أعلى درجاته . ولقد نقل سولمي E. Solmi تعبيراً لأحد تلاميذه ليوناردو يقول فيه : لقد ظلت صورته الأخيرة ثابتة

ليدا Leda والقديس يوحنا المعمدان ناقصتين ، ويشير لومازو وهو الذى
أكل نسخة من لوحة العشاء الأخير ، - يشير - فى إحدى الأغنيات إلى عدم
قابلية ليوناردو لإكمال عمله ... ويحكى أحمد معاصريه وهو الروائى ماتيو
بانديلى - الذى كان فى ذلك الوقت راهبا صغيرا فى الدير - أنه كانت تمر به
أيام دون أن يضع يده على الفرشاة ، وكان يقف فى بعض الأحيان ساعات
أمام اللوحة ، وكان يستشعر الرضا من دراسة نفسه ، وكان فى أحيان أخرى
يأتى إلى الدير مباشرة من قصر قلعة الميلانيز حيث وضع نموذجاً لتمثال الفارس
افرنسيسكو سفورزا ، ليضيف لمسات قليلة بالفرشاة إلى أحد الأشخاص ثم
يتوقف فوراً . ويذكر فسارى أن ليوناردو ظل يعمل أعواماً فى صورة
موناليزا دون أن يقدر على إكمالها . ويذكر سولمى أن رغبة ليوناردو التى
لا تهدأ لفهم كل الأشياء المحيطة به ، مع تفكيره الدؤوب لاكتشاف أعماق
أسرار الأشياء الكاملة ، قد حكمت على أعمال ليوناردو بأن تغفل ناقصة
إلى الأبد ، (١)

٢ - ومن هذه الملاحظات أيضاً أن دافينشى لم تدخل فى حياته امرأة قط
الهم إلا اسم أمه ، وأنه لم يتزوج ، ولم تكن له علاقة عاطفية ناضجة . وفى هذا
يقول فرويد : من المشكوك فيه أن يكون ليوناردو قد ضاحج امرأة ، ولم
يعرف عنه أنه دخل فى علاقة روحية صريحة مع امرأة .. كما لا يستطيع المرء
أن ينسب إليه درجة عالية من النشاط الجنسي .

ويبدو أن هذا الأمر كان معروفاً أثناء حياة ليوناردو ذاتها ؛ ففي حديث
هامس دار بين الملك فرانسوا الأول وبين شاعره سانت جيليس Saint Gelais

في سمور ليوناردو الذي تمسك بمدم بيع مونا ليزا لذلك بحجة عدم اكتمالها بعد .. قال الشاعر في صوت عافت لذلك حتى لا يسمعه ليوناردو :

أنه لا يعتقد أن هذه المرأة د جيوكولدا ، أى المونا ليزا تختلف في شيء عن غيرها من السيدات اللاتي قابلهن الفنان ، فالمهروف أنه لم يجب قط واحدة منهم ، ولا من غيرهن طوال حياته ، وكان راضيا بذلك كل الرضا ، وليس هو في حاجة إلى حبيب . ثم بالغ الشاعر في مسمه حتى كاد ألا يسمعه الملك نفسه ، وبإتسامة مأكرة أضاف الشاعر إلى ما قاله شيئا يحتمل كثيرا أن تكون كلماته بخارجة عن اللياقة والاحتشام حول الحب السقراطي ، وفلسفة سقراط الحكيم في هذا المجال ، حاتما حول ليوناردو وتلاميذه ، وما هم عليه من جمال الوجهة والتسوام (١) .

ويفسر فرويد ذلك فيقول : أنه كانت توجد لدى ليوناردو القدرة على توجيه جزء كبير من قواه المدافعة الجنسية نحو أنواع نشاطاته المهنية أو العملية . وبمعنى آخر فقد تسامى ليوناردو بالدافع الجنسي إلى أهداف أخرى ذات قيمة أعلى ، ليست ذات طبيعة جنسية . فبعد أن استفاد من النشاط الطفلي في خدمة المنحة الجنسية ، أصبح قادرا على إعلاء الجزء الأكبر من اليبود إلى الدافع للبحث أو المعرفة .

هـ - بعض الصور التي تركها الفنان ، وتعتبر مكتملة مثل المونا ليزا ورؤوس النساء الضاحكات والقديسة آن . ويظهر فيها جميعا الإتسامة فائقة سيطرة وتدعما ليوناردو على شفاء كل شخصياته الانشوية .

١ - لقد سال مداد الافلام ، كثيرا ولدرجة كبيرة جدا ، حول ابتسامة الموناليزا ، فذهب جرووير الى « أن من يهليل النظر في موناليزا لا بد وأن يفقد صوابه ، ويقرر موثر في كتابه تاريخ فن الرسم الجزء الاول «أن مايفتن الناظر هو الجاذبية السحرية في ابتسامة موناليزا ، لقد كتب مئات من الشعراء والكتاب عن هذه المرأة التي تبدو الآن وهي تبسم لنا بطريقة مضللة، وتحملنا في المكان ببرود وبلا حياة ، لكن لم يحمل أحد لغز هذه الابتسامة ؛ ولم يفسر أحد أفكارها . كما يذكر موثر : « أن المرء ليحرف أى لغز مطمسم وفاتن قد وضعته موناليزا جيوكوندا ما يزيد على أربعة قسرون أمام المعجبين ، وذهب الإيطالي أنجلو كوفتي في كتابه عن ليوناردو دافينشي إلى أن المرأة كانت تبسم في هدوء ملكي ، تظهر وتختفي على التعاقب خلف الستار المضحك ، وتذوب في قصيدة ابتسامتها غرائز الغزو المتوحش ، وكل ميراث جنسها ، الرغبة في الغواية ونصب الذهبك ، وفنتة الحرف ، والرقعة التي تخفى غرضا قاسيا ... كانت تضحك بالخير والشر ، القسرة والحنان ، الرداة والشراسة .

ويذهب فيريد إلى أن ابتسامة الموناليزا قد فتنت ليوناردو نفسه بما لا يقل عن فتنتها لكل النظارة طوال القرون الأربعة الماضية ، ومن هنا فإن هذه الابتسامة الأسيرة عادت بالتالي للظهور في كل صورة وصور تلاميذه . وحيث أن موناليزا ليوناردو كانت لوحة الانحصر ، فإننا لا نستطيع أن ندعى أنه كان قد أضاف إلى وجهها سمة من عنده ؛ تستعصى على التعبير ، صفة لم تكن هي نفسها تملكها . ويبدو أنه قد وجد هذه الابتسامة في نموذجها ، وأصبح مفتونا بها ، حتى أنه - من ذلك الوقت فصاعدا - كان يهبها لكل مخلوقات خياله الحر ، وقد عبرت كولستا نينوفا عن ذلك بقولها « خلال الفترة الطويلة التي شغل الفنان نفسه فيها بصورة موناليزا جيوكوندا ، دخل مظاهر الرقة في ملامح

وجه هذه الائنى بنوع من التعاطف بحيث تقل تلك الملامح ، وخاصة الابتسامة الغامضة ، والنظرة الغريبة ، إلى كل الوجوه التى رسمها بعد ذلك ، إذ يمكن إدراك وجوه الغرابية التقليدية للجيو كوندرا كذلك فى صورة يوحنا المعمدان فى اللوفر ، ولكنها تتميز - فوق كل شىء - بوضوح تام فى ملامح ماري فى صورة القديسة آن فى اللوفر ، (١) .

ولقد ذهب هيرز فيلد Herz Feld فى كتابه عن ليوناردو دافنشى إلى أن ملامح مونا ليزا قد سيطرت على روح ليوناردو بنوع من التعاطف الغامض منذ وقت لا يذكره . وذهب باتر فى كتابه عن عصر النهضة إلى أن صورة المونا ليزا فرضت نفسها منذ الطفولة على إخراج أحلام ليوناردو ، وأنها لم تكن إلا مثله الأعلى للمرأة وقد تجسدت وظهرت أخيرا ، . أما فرويد فيرى أن ليوناردو كان مفتونا بابتسامة مونا ليزا ، لأنها أيقظت فيه شيئا كان قد جمع فى نفسه زمنا طويلا ، كذكرى قديمة على أقصى احتمال ، وكانت هذه الذكرى من الأهمية بدرجة كافية حتى تلازمه منذ أن حدثت . لقد كان مجبرا على أن يمدحها بتعبير جديد ، وأن ما يؤكد باتر من أننا نستطيع أن نرى صورة كصورة مونا ليزا تفرض ذاتها من طفولة ليوناردو على إخراج أحلامه ، يبدو جديرا بالتصديق ، ويستحق أن يؤخذ أخذا حرفيا (٢) .

لقد كان لهذه الابتسامة الحلوة الغريبة علاقة قديمة منذ طفولته ومنذ الفترات الأولى التى قضاها بين ذراعى أمه الحبيبة ، فابتسامة مونا ليزا فى واقع أمرها ليست غريبة عليه ، فقد آلت فى ابتسامة أمه ، وانطبعت فى ذهنه انطباعا ،

١ - فرويد . ليوناردو دافنشى ، ص ٦١ - ٦٢ .

٢ - فرويد . ليوناردو دافنشى ، ص ٦٣ .

كما نحيم على عقل الإنسان صورة لما يشغله من أمور يتعلق بها ويحيز إليها (١) .

٢ — ذكر فسارنى أن أول محاولات ليوناردو الفنية كانت هي «رؤوس النساء الضاحكات» وتفسير ذلك أن ليوناردو صنع في شبابه بعض رؤوس من الجبس لإناث ضاحكات ، أعيد صنعها بالجبس ، وبعض رؤوس أطفال كانت جميلة كأنما خلقتهم يده .

وعلى هذا النحو تكون بداية ممارسة ليوناردو للفن قد تمثلت في نوعين من الموضوعات ، وهي يمكن أن نخبرنا — يقول فرويد — على ذكر نوعي الموضوعات الجنسية اللذين استنتجناهما من تحليل حلمه للنسر ؛ فإذا كانت رؤوس الأطفال الجميلة تمثلا جديدا لخصه أيام طفولته ، فلا تكون النساء الضاحكات إذن غير تمثل جديد لكانت أيضا أمه . وأن ثمة احتمال كبير في أن أمه كانت لها تلك الابتسامة الغامضة التي افتردها ، أو التي فتنته كشيرا حينما وجدها ثانية في مورفاليا (٢) وكان قد سبق له أن مثل تلك الابتسامة في «رؤوس النساء الضاحكات» .

٣ — أما لوحة القديسة آن فهي تمثل القديسة آن والعذراء والمسيح الطفل . وهي تبين الابتسامة الليوناردية مصورة بجمال رائع في رأس الاثنين . في هذه الصورة تجلس العذراء على حجر أمها ، منعنية إلى الأمام ، تمتد كلا من ذراعيها وراء العنبي الذي يلعب مع حمل صغير ، والذي لابد قد ضايقه قليلا ، أما الجدة فقد أسندت إحدى ذراعيها الظاهرتين على فخدها وهي تنظر إلى الاثنين في

١ — أحمد أحمد يوسف : ليوناردو دافنشى ، ص ١٠١ .

٢ — فرويد . ليوناردو دافنشى ، ص ٦٣ — ٦٤ .

البتسامة المغتبطة ، أما الابتسامة التي ترسم على شفقتى كل من المرأتين فإنها -
 رغم كونها نفس الابتسامة التي ترسم على شفقتى مرثا ليزا بطريقة لا يخطئ -
 المرء في إدراكها - فقد فقدت طابعها المشعوم القهقري ، وصارت تعبر عن
 غبطة هادئة ، تقول كونستا تينوفا : تنظر مريم بحنان إلى طفلها الحبيب يا ابتسامة
 تذكر المرء بالتعبير الغامض في البجيو كونداج وتذكر في مريض آخر أن «البتسامة
 البجيو كونداجية» على ملامح مريم» .

ويرى فرويد أن الناظر حينما يستغرق في تأمل هذه الصورة لا يسعه إلا
 أن يقرر أن ليوناردو وحده هو الذي يمكن أن يكون قد رسم هذه الصورة .
 طالما أنه هو فحسب الذي استطاع أن يخلق حلم الذئب ، ذلك أن الصورة تحتوي على
 مركب تاريخ طفولة ليوناردو ، والنفصيل يمكن إيضاحها بأشد انطباعات
 حياتها صميمية . إنه لم يحسد في بيت أبيه زوجة الأب العطوفة دونا البييرا
 فحسب ، بل وجد أيضا جدته أم أبيه دونا لوشيا ، التي ستفترض أنها لم
 تكن أقل حنانا عليه مما يمكن أن تكون الجدات . ولا يد أن هذا الظرف قد
 أمده بحقائق لتمثيل طفولة قرعاهما أم وجدته ، كما أن سمة ظاهرة أخرى في
 الصورة ، تفترض دلالة أعظم ؛ إن التقديسة آن أم مريم ، وجدته الصبي ، التي
 لا بد أنها كانت بمشابهة أم ربما تكون قد صورت هنا أكثر تضجعا بعض الشيء
 وأكثر جدية من العذراء مريم ، وإن كانت لا تزال سيئة صغيرة ذات جمال
 لم يذلل بعد ... والحق أن ليوناردو قد جعل للصبي أمان : إحداهما هي التي
 مدت ذراعها وراءه ، والأخرى هي التي في الخلفية ، وكلتاها تبدوان
 بالبتسامة السعادة الأمومية المغتبطة .

وبذهب فرويد إلى أن هذه الصفة المميزة في الصورة لم تخفق في إثارة

دهشة المؤلفين ، فيرى موتر - مثلاً - ان ليوناردو لم يستطع أن يعد نفسه لرسم المتقدمين في السن ؛ والتفضيلات والتجعدات ، ولهذا رسم القديسة آن أيضا كإمرأة ذات جمال متألق ، وأنكر آخرون إمكانية تداوى عمر الأم وإبنتها . أما فرويد فقد أخذ على طائفة تحليل هذه الصورة وتفسيرها ، فذهب إلى أن طفرلة ليوناردو كانت عجيبة شأن هذه الصورة تماماً ؛ فقد كان له أمان : الأولى أمه الحقيقية كاترينا ؛ التي انتزع منها ، في عمر ما بين الثالثة والخامسة ؛ وأم ثانية صغيرة حنونة ، هي دونا البيرا ، زوجة أبيه . وهو إذ ربط حقيقة طافولته هذه بالحقيقة المذكورة سابقاً ، ومزجها في مزيج مأسق واحد ، صاغت المجموعة - المؤلفة من القديسة آن والعذراء مريم والطفل - ذاتها فيه .

إن صورة الأمومة البعيدة عن الطفل ، المسماة جمدة ، تنطابق في مظهرها وفي علاقتها المكانية بالطفل مع الأم الحقيقية الأولى كاترينا . لقد نفى الفنان وألقى فعلاً بإبتسامه القديسة آن المغتبطة المختلفة عن تلك التي طافولتها الأم النعسة لما أرغمت على أن تعطى إبنها لمنافستها الارستقراطية في حبيبها السابق (١) .

٤ - لقد منع ليوناردو من أن يرى إبتسامه أمه ؛ فوقع طويلاً تحت تأثير حرمان قوع من الكف يمنعه من العودة الثانية إلى الرغبة في مثل هذا الحنان من شفاه النساء . ولكنه لما أصبح رساماً حاول أن يعيد خلق هذه الإبتسامة بفرشائه ، وزود كل صورة بها ، حيث أنجزها بنفسه ، أو حيث أنجزها تلاميذه تحت توجيهه ؛ كما في لوحة ليدا ولوحة يوحنا المعمدان ولوحة

باخوس . إن اللوحين الأخيرين نوحان من نفس النقط حيث اتحد فيها الطبيعة الذكورية والأنثوية (١) .

ولقد أشار إلى هذا الملك فرانسوا الأول حين رأى بعض هذه اللوحات وكان ذلك أثناء حوار دار بين الملك وشاعره في وجود ليوناردو ؛ إذ سأل الملك عن أحد الصور وأجابته الشاعر جيليس : إذا اعتمدنا على الصورة وتفصيلها في حكمنا ، فإن ما نراه فيها من هنا قيد العنب المتراسة يوحى بأن الصورة تعبير عن إله الخمر باخوس وأشار الملك إلى صورة أخرى مجاورة وقال : ولما هذه الصورة ؟ وأجاب الشاعر بعد تردد : إنها تبدو كسابقتها ؛ فهي لباخوس كذلك .

وتنقل الملك فرانسوا بنظره بين الصورتين ثم قال : إن هذا الأمر عجيب ... الشعر ، الصدر ، الوجه ؛ كلها تشبه إلى حد كبير جسم الفتاة ... ثم أعقب ذلك برهة صمت وهدير ، قطعه الملك قائلاً : والابتسامة كذلك ، تبدو وكأنها نفس ابتسامة موفاليزا . ورد الشاعر على جلالته قائلاً : ربما هي نخشى (أى تجمع بين الذكورة والأنوثة) . ولما سأله الملك وما المقصود بهذا ؟ أجاب الشاعر بما يذكر الملك بالخرافة القديمة التي تناولت الحديث عن المخلوقات التي تخلق بطبيعتها جامعة بين صفات الذكر والأنثى على غاية من من جمال الخلقة وروعيتها مما يندب وجوده في المخلوقات الأخرى . وبعد فترة من الوقت والنفقش وجه الملك حديثه إلى ليوناردو قائلاً : أوضح لنا يا أستاذي ما نحن فيه من شكوك : لما هذه الصورة لباخوس أم للنخشي ؟

وتكلم ليوناردو فقال : لا هذا ولا ذاك يا صاحب الجلالة . وعلت وجهه حمرة خجل كن أتى هملاً خالطاً ثم قال : هذه صورة ديوينا البشير ، وقال الملك : البشير !! إن هذا يكاد يكون مستحيلاً . . ما هذا الذي تقوله ؟ ولكنه عند ما اقترب من الصورة فاحصاً لاحظ في الخلفية القائمة الصليب المشكل من قصة الغاب ، وفي حيرة من رأسه . . إن هذا الخطاط بين المقدس والمدنس خيل له دليلاً وفي نفس الوقت وجدها صورة مناسبة موفقة (١) .

* * *

وفي نهاية بحث فرويد عن ليوناردو دافنشي يذكرنا فرويد بأن الغرض من بحثه هو تفسير أنواع الكف أو المنع في حياة ليوناردو الجنسية وفي نشاطه الفني ، ويحمل ما استطاع أن يكشفه على النحو التالي :

لقد حرم مولد ليوناردو غير الشرعي من التأثير بأب ربما حتى عامه الخامس ، وتركه ذلك لتدليل حنون ، من أم كان هو عزاءها الوحيد . وقد أدخله تقبيل أمه له قبل بلوغه الجنسي في مرحلة من النشاط الجنسي الطفلي الذي لم يظهر منه بصورة محددة إلا مظهر واحد منفرد ، أعنى كثافة أبحاثه الجنسية الطفلية . لقد تذبذب باعث البحث والنضول تقبيلها قريباً بفعل انطباعه منذ طفولته المبكرة ، واكتسبت منطقة الهم المثيرة أهميتها التي لم تزل أهدأ .

وقد وضعت نوبة عنيفة من السكبت نهاية لهذا الإفراط الطفلي ، وخلقت الاستعدادات التي صارت ظاهرة في سنرات البلوغ . وكانت أكثر نتائج هذه النوبة فاعلية تماثية لكل أنواع النشاط الجنسي النض . لقد كان ليوناردو قادراً على أن يمارس حياة زهية ، وأن يعطى انطباع شخص ناقد القدرة

الجنسية ، وحينما طغت على الصبي أمواج تهيج البلوغ لم تجعله مريضاً بإجباره على الاشكال البديلة المكافئة والضارة . ونظراً لإبشاره المبكر للفضول الجنسي ، فإن الجزء الأكبر من حاجاته الجنسية قد أمكن إعلاؤه إلى تعطش عام إلى المعرفة . وهكذا أفلت من السكبت ، واتجه جزء ضئيل جداً من الليبيدو إلى الأغراض الجنسية التي اتجهت نتيجة لسكبت حب الالم إلى الجنسية المثلية والتعلق بالغلمان .

ويظهر لنا ليوناردو - من فترة طفولته الغامضة - كفنان ورسام ومثال بفضل هذه الموهبة الواضحة التي يحمل أن يكون قد دعمها التيقظ المبكر لباعث البحث في سنوات طفولته الأولى . ونحن نؤكد أن ما يخلفه الفنان يعطى متفهماً أيضاً لرغبته الجنسية ، ونستطيع في حالة ليوناردو أن نشير إلى أن المعلومات التي يذيعها فسارى أعنى لوحاته لرؤوس النساء المضاحكات والغلمان الوسام ، أو تمثلاته للوضوعات الجنسية قد جذبت الانتباه من حين محاولاته الفنية الأولى . ويبدو أن ليوناردو كان يعمل في البداية - خلال شبابه الغض - بطريقة خالية من ممارسة السكف ؟ وحينئذ اتخذ من أبيه نموذجاً لسلوكه الخارجى في الحياة مضى خلال فصحته من القوة الرجولية الخلاقة ووفرة الإنتاج الفنى في ميلانو حيث وجد - وقد ساعده القدر - بديلاً لآبيه فى الذوق لودفيكو اسفورزا، غير أننا سريعا ما نجدنا نحبرنا القائلة بأن معظم السكبت الشامل لحياة جنسية حقيقية لا يكفل أكثر الظروف ملائمة لممارسة الميول الجنسية بعد إعلائها . لقد تبدى النمط الذى فرضته الحياة الجنسية ؛ إذ بدأ نشاطه وقدرته على اتخاذ القرارات السريعة يخفقان ، وأصبح ميله للتأمل والتباطؤ ملحوظاً كأمير مشير للانزعاج فى لوحة العشاء الأخير ، وبفعل تأثير ذلك فى أسلوبه الفنى ، كان لهذا الميل أثر حاسم على مصير ذلك الرسام العظيم .

وقد ظهرت لديه - بطريقة بطيئة - عملية لا يمكن أن تقارن إلا بمظاهر
النكوص عند العصاةيين ، فإن التطور الذى حوله إلى فنان فى البلوغ قد بوغت
بالعمالة التى كانت العوامل المحددة لها قد تمت فى الطفولة المبكرة ، وأدى الإغلاء
الثانى لغزيمته الشبقية إلى الإغلاء الأصلى الذى كان الطريق قد مهد لحدوثه فى
مناسبة حدوث الكبت الأول لقد أصبح باحثا فى خدمة فنه ، وبعد ذلك بعيدا
عن فنه ومستقلا عنه .

وعندما فقد راعيه ، أى البديل عن أبيه ، وعندما تزايدت المصاعب فى
حياته ، اتسع النحول النكوصى لتساعا ضخما فى أبعاد شخصيته ، فأصبح يضيق
بالفرشاة . وهنا حقق ماغضى طفولته المسيطرة عليه . وعلى أى حال ، فيبدو أن
البحث (أى المعرفة النظرية) الذى حل آنشد محل إنتاجه الفنى قد ولده سماتنا
معيّنة فتمت نشاط إرأته اللاشعورية . ولو حظ هذا فى شراسته ، وفى
تعبه الذى لا نظير له ، وفى انتقاره إلى المقدرة على تكييف نفسه مع
الظروف الفعلية .

وفى ذروة حياته ، فى سن الأعوام الأولى من الخمسينات ، فى الوقت الذى
يعترى فيه الخصائص الجنسية للبرأة تغير نكوصى ، وحينما يعترى اليبس عند
الرجل تقدم نشاط فى أحيان كثيرة ، اعتراه هو تحول جديد ، وأصبحت طيقة
حميقة من محتواه النفسى نشطة ثانية . لكن هذا النكوص الآخر كان ذا فائدة
لفنه ، الذى كان فى حالة تدهور ، لقد قابل المرأة التى أيقظت فيه ذكرى
إبتسامه أمه الغائبة السعيدة الشهوية ، وتحت تأثير هذا التيقظ استعاد المنبه الذى
هداه فى بداية مجوداته الفنية حينما رسم المسراة المبتسمة ، رسم مونا ليزا
والقديسة آن ، وعددا من الصور الغامضة التى كانت تتميز بإبتسامة مبهمه . وقد

أفلاح بمساعدة مشاعره الشبقية القديمة في أن يتغلب مرة أخرى على السكف في فنه وقد ذبل هذا التطور مع تقدم العمر ، لكن - قبل ذلك - كان عقله قد ارتفع إلى أعلى مقدرة في فلسفته في الحياة ، التي كانت تسبق زمانه بمسافة كبيرة (١) .

وهكذا تكون العوامل المحددة لسلوك دافيفش... قد تشكلت في الطفولة وأنها كانت ذات طابع شبقى . وهكذا نرى أن حاضره الفنان - طبقا لهذا التفسير ليس سوى نتيجة لماضيه البعيد . والمغالاة في قيمة مرحلة الطفولة وفي قيمة الدوافع الشبقية فيها يرجع خاصة من أهم مميزات المذهب الفرويدى بوجه عام (٢) .

...

وفي بحث فرويد لثاني عن « دستوفيفسكى وجريمة قتل الأب » ، (٣) يرجع فرويد إبداع دستوفيفسكى الفنى إلى الاشعور الذى تكون فى سنى حياته الأولى ولنترك الآن فرويد يطالعنا على تفسير ذلك .

يقرر فرويد فى مستهل بحثه أن شخصية دستوفيفسكى تتميز بأربعة أوجه :
الفنان الخالق ، والأخلاقي ، والعصابي ، والآثم أو المجرم . أما عن دستوفيفسكى كفنان خالق فإن فرويد يضعه فى مكانة شكسبير ، من حيث أن الاخسوة كارامازوف تعتبر عنده أعظم رواية كتبت على الإطلاق ، كما أن عرض دستوفيفسكى لشخصية المحقق الكبير فى هذه الرواية لا يمكن إلا أن يقدر

١ - فرويد . ليوناردو دافنشى ، ص ٨٠-٨٨ .

٢ - مصطفى سوليف . الأسس النفسية للإبداع الفنى ، ص ٧٧ .

٣ - كتب فرويد هذا البحث عام ١٩٢٨ ، وهو الآن يمثل الفصل ٢١ من المجلد

الخامس من كتابات فرويد المجمعة . نيويورك ١٩٥٩ .

تقديرًا فائقًا . ويعلم فرويد صراحة أن على التحليل النفسي أن يعلن عدم قدرته أمام مشكلة الفنان الخالق .

أما النظر إليه باعتباره أخلاقيا ، فهي موضع بحث دقيق ؛ ذلك لأن دستوريفسكى الذى قيل عنه أنه تقدم خلال أعماق الخطيئة بومن لم فهو وحده الذى يستطيع أن يبلغ أعلى قمة للأخلاق ، عاد بعد الصراعات العنيفة للتوفيق بين المطالب الغريزية للفرد ومطالب الجماعة إلى وضع انعكاس تمثل فى خضوعه لسكل من السلطات الزمنية والروحية ، أى إحترام كل من القيصر والإله المسيحى والقومية الروسية بمعناها الضيق ومن ثم فقد قذف دستوريفسكى بعيدا بالفرصة التى أتت له لأن يصير معلما للإنسانية وحررا لها ، وجعل من نفسه أحد سجانها ، لدرجة أنه ترك للأجيال توجيه اللوم له على فشله الذى سببه عصابه .

أما دستوريفسكى كعصابى ، فيذكر فرويد أنه كان يسمى نفسه مصروعا وكان الناس يعتبرونه كذلك نظرا لنوباته الحادة التى كانت تأتي مصحوبة بفقدان الشعور وتصلبات عضلية يتبعها هبوط . ولقد أصبح ما يسمى صرعا الآن مجرد عرض من أعراض العصاب ، ويمكن تسميته بأنه صرع هستيرى أو هستيريا حادة ، ويميل فرويد إلى تأكيد أن تلك النوبات الهستيرية كانت تعود إلى فترة بعيدة فى طفولته ، وأن عليه أن يتناولها على أنها بدأت بأعراض أخف وأنها لم تتخذ صورة العصاب حتى بعدحنة الصدمة التى تلقاها فى سن الثانية عشرة ؛ أى مقتل أبيه . وقد يكون هناك ما يمكن أن يقال عن هذه النقطة إذا ما ثبت أن تلك النوبات انقطعت أثناء منفاه فى سيبيريا .

أما النظر إليه كآثم أو مجرم فإنه يشير معارضة شديدة ، ولكن فرويد يرى أن دستوريفسكى تميز كما يتميز الآثم بأفالية لحدود لها ، وباعتك هدام قوى

وما ينبجم عنها من انعدام الحب والافتقار إلى التقدير العاطفي للموضوعات الإنسانية . ويذهب فرويد إلى أن دستويفسكي كان يختار شخصياته بحيث تعكس بدلا مماثلا داخل ذاته ، وأن هذه الشخصيات تميزت بالانانية والقدرة الهائلة على الهدم ، ويفسر فرويد ذلك بقوله : « إن غريزة الهدم القوية عند دستويفسكي ، التي ربما كان يمكن أن تجعل منه - بسهولة - مجرما ، كانت موجهة في حياته الفعلية أساسا ضد شخصه هو وإلى الداخل بدلا من الخارج ، وهكذا كانت تجد تعبيرها عنها كقزعة ما سوكية وإحساس بالذنب ؛ ومع ذلك احتفظت شخصيته بقدر كبير من السمات السادية ، التي تظهر في انفعاليته ، وحبه للإهلام ، وعدم تصانعه ، حتى نحو الناس الذين يحبهم ، تلك السمات التي تظهر أيضا في الطريقة التي يعامل بها - كزولف - قراءه (١) .

ويقرر فرويد أن ثمة صلة ظاهرة بين إبداع دستويفسكي للأشخوة كارامازوف وبين مصير والد دستويفسكي نفسه ، خصوصا إبداع دستويفسكي لشخصية قاتل الأب في روايته السالفة؛ فيذكر أن دستويفسكي كان يعاني نوبات لها دلالة الموت في أعوامه الأولى قبل وقوع الصرع ومن طويل ؛ وكانت هذه النوبات تتألف من حالات من السبات والغفوة ، وأن المرض قد دهمه فجأة بينما كان لا يزال صبيا في صورة اكتئاب مفاجيء لا أساس له ، وشعور كما لو أنه على وشك أن يموت . ويذكر شقيقه في هذا الصدد أن دستويفسكي كان معتادا - حتى في أوقات صحته - أن يترك إلى جانبه وريقات صغيرة قبل أن يذهب للنوم يقول فيها أنه ربما يسقط أثناء الليل في حالة من النوم الشبيه بالموت ، وكان يرجو من ثم أن يؤجل دفنه خمسة أيام . ويفسر فرويد هذه

النوبات الشبيهة بالموت بقوله « أنها تدل على تقمص شخص ميت ؛ سواء كان شخصا ميتا بالفعل أم كان شخصا ما يزال على قيد الحياة ، ولكن كمرغب للذات في موته ، والحالات الأخيرة هي الأكثر أهمية ، إذ عندئذ تصبح النبوة قيمة العقاب ؛ فالمرء كان يرغب في أن يموت شخص آخر ، والآن أصبح هو هذا الشخص الآخر وقد أمات نفسه ... وتؤكد نظرية التحليل النفسي بأن هذا الشخص الآخر يكون عادة ، بالنسبة إلى الصبي ، أباه . وأن النبوة التي اصطلمحنا على تسميتها بأنها هستيرية إنما هي عقاب للذات على رغبة الموت موجهة ضد أب مكروه (١) ، .

ويضيف فرويد إلى أن الكراهية التي تهدف إلى التخلص من الأب كمنافس يضاف لها عادة قدر من الحنين له ، وهذان الموقفان الذهنيان يرتبطان لخلقنا تقمصا لشخص الأب : فيود الصبي أن يكون في مكان والده لأنه يعجب به ويريد أن يصبح مثله ولأنه يريد أيضا أن يبعده عن طريقته . ويقف هذا التطور الكلي عندئذ أمام عائق قوى ؛ ففي لحظة معينة يصل الطفل إلى فهم أن محاولة إبعاد الأب كمنافس قد يعاقب عليها بالخصاء ، ومن ثم فإنه - خوفا من الخصاء - يصرف النظر عن رغبته في امتلاك أمه والتخلص من أبيه ، وطالما مكثت هذه الرغبة في اللا شعور فإنها تشكل أساس الشعور بالذنب أي المصير السوي لما يسمى « عقدة أوديب » .

ويفسر فرويد ظهور الجنسية المثلية التي تقبدي في الدور الهام الذي تلعبه علاقات صداقة دستوفيسكي مع الذكور في حياته ، وموقفه اللين الغريب نحو المنافسين في الحب ، خصوصا تجاه عشيق زوجته ، وفي أمثلة أخرى من رواياته

بأن دستويفسكي كان لديه استعدادا للتأثية الجنسية ، وهي شرط هام من الشروط المعززة للعصاب . أما سبب مرعز التأثية الجنسية فهو يرجع إلى التجاء الطفل نحو الانحراف تجاه الأنوثة ليضع نفسه مكان أمه وليقوم بدورها كموضوع لحب أبيه ، لكن الخوف من الخصاء يجعل هذا الحل مستحيلا ؛ إذ أن معنى أن يكون الطفل محبوبا من أبيه كأمراة أن يتعرض بالضرورة للخصاء . ومن ثم فإن كلا الدافعين : كراهية الأب والدخول في علاقة حب مع الأب يعانيان الكبت .

وبالرغم من كل شيء فإن تقمص شخص الأب يتخذ مكانا ثابتا في الأنا ، مكونا الأنا الأعلى ، فإذا كان الأب قاسيا بغيضا ، فإن الأنا الأعلى يصبح ساديا ، ويصبح الأنا ما سوكيا أي سلبيا بطريقة أنثوية . ويجد الأنا نفسه في حاجة إلى العقاب الذي يحقق له الإشباع ، وفي سوء المعاملة التي يلاقيها من الأنا الأعلى أي في الشعور بالذنب .

وطبقا لهذا يمكننا أن نفهم أعراض النوبات الشبيهة بالموت التي كانت تعتبره مبكرا على أنها تقمص للأب في جالب من الأنا ، قام به الأنا الأعلى كنوع من العقاب . إنك تريد أن تقتل أباك لتصبح أنت هو ، الآن أنت أبوك ، ولكنك أب ميت ، ذلك هو ميكانيزم الأعراض المستيرية المنظم ، وبعد ذلك ، الآن أبوك يقتلك أنت ، (١) .

ويميل فرويد - على عكس ما ذكر دستويفسكي نفسه وكثير من الدارسين - إلى القول بأن دستويفسكي تخاض من فوباته في سيبريا ، ويفسر ذلك بأنه

إذا كانت فوبياته على عقابه . فإنه لم يعد بحاجة إليها حينما كان يعاقب بطريقة أخرى ، ذلك لأن الحكم على دستويفسكى بالإعدام - كسجين سياسى - كان حكما ظالما ، ولاهد أنه كان يعلم ذلك ، لكنه قبل هذا العقاب الذى لم يمكن يستحقه بين يدي الأب البديل - القيصر - كعوض عن العقاب الذى يستحقه على خطيئته ضد أبيه الفعلى ، فهو بدلا من أن يعاقب نفسه عوقب بواسطة بديل أبيه (١) .

لقد أدى نشر كتابات دستويفسكى بعد موته ، ونشر يوميات زوجته إلى إلقاء مزيد من الضوء على حادثة هامة فى حياته ، وهى الفترة التى قضها فى ألمانيا ، والتى كان فيها مدفوعا فى هوس إلى المقامرة ، إذ أنه لم يكن ليستريح أبدا حتى يفقد كل شيء . وكان التمار بالقسبة له طريقة أخرى لمعالجة الذات . لقد كان يعطى زوجته الضعيفة - يوما بعد يوم - وعدا أو كلمة شرف ألا يعود للعب ؛ ولكنه كان يحنث دائما بوعده ، وحينما كانت خسائره تؤدي به وبها دائما إلى أبشع حالات العوز ، كان يستمد من هذا إشباعا مرضيا ثانيا ؛ إذ كان يستطيع عندئذ أن يسب ويهين نفسه أمامها ، وأن يدعورها لأن تحبته وأن تحس بالأسف لأنها تزوجت مثل هذا الخاطيء العجوز . وحينما كان يخفف العبء عن ضميرة بهذا ، يبدأ الأمر كله مرة أخرى فى اليوم التالى . وكان دستويفسكى حينما تشبع شعوره بالذنب أنواع العقاب التى يوقعها على نفسه ، كالتضروب الكف الذى تقع على عمله نصير أقل قسوة ، وكان يسمح لنفسه أن يتخذ خطوات قليلة فى عمله الفنى .

إلا أن فرويد يرجع هوس دستويفسكى بالمقامرة إلى رغبته أيام كان

عصيا في أن تطلعه أمه بنفسها على الحياة الجنسية لتنتقذه من المضار البشعة التي يسببها الاستمناء، ولما لم يحدث ذلك تحول الاستمناء إلى هوس القمار، وهذا التحول يفضحه التأكيد على النشاط الإلغالي لليدين، فالرغبة العارمة في اللعب تعادل الدافع القديم إلى ممارسة الاستمناء، واللعب هي الكلمة الفعلية التي تستخدم في التربية لوصف نشاط اليدين في أعضاء الذكر.

. . .

لنتظر الآن في عمل ديستويفسكى الفنى، الأخوة كارمازوف، لنرى كيف أن إبداعه كان تركيبه النفسى منذ الطفولة. ذلك التركيب الذى أوضحناه آنفا. ففي هذه الرواية ترتكب جريمة قتل الأب لكن بيد إنسان آخر، وهذا الإنسان الآخر تربطه بالرجل المقتول نفس علاقة البسوة التي تربطه بالبطل ديمتري، ودافع المنافسة الجنسية في حالة الشخص الآخر معترف به صراحة؛ إنه أخ البطل، وأنها الحقيقة ملحوظة أن ديستويفسكى قد نسب إليه مرضه - أى المزعوم - كما لو كان يسعى إلى الاعتراف بأن الجانب المزعوم - أى العصا - فيه كان هو مرتكب جريمة قتل الأب.

إن علم النفس - يؤكد فرويد - لا يهتم بمن ارتكب الجريمة فعلا، إنه لا يهتم إلا بأن يعرف من كان يرغب في ارتكابها بكل عواطفه، ومن الذى رحب بها حينما وقعت؛ ولهذا السبب يعتبر جميع الأخوة، باستثناء شخصية أليوشا المناقضة، مذنبين بنفس القدر.

والواقع أن تعاطف ديستويفسكى نحو المجرم هو تعاطف لا حدود له، إنه يتجاوز حد الشفقة؛ فالمجرم عنده في الأغلب مخلص، فحمل بنفسه الذنب الذى كان ينبغي أن يحمله آخرون، ولا يد المزم من أن يعترف بالجبل

له لأن المرء كان يمكن أن يهجر نفسه على القتل .

وليس هذا - يقول فرويد - مجرد عطف رحيم ، إنما هو تقمص قائم على أساس دافع إجرامى مماثل ... ولا شك أن هذا التعاطف عن طريق التقمص كان عاملا حاسما فى تحديد اختيار دستويفسكى للموضوع ، فقد تعرض أولا للمجرم العادى ثم المجرم السياسى والدينى ، وهو لم يبق حتى نهاية حياته دون أن يرجع إلى المجرم الأصيل ، قاتل الأب ؛ وأن يستخدمه فى عمل فنى ليدلى باعترافه هو (١) .

ب - الحركة السيريالية :

يطالعنا Feldman . v بقوله « إن استطبنا اللاشعور فى نهجها عند السيرياليين هى أثر من آثار المذهب القائل بالتحليل النفسى » (٢) ومعنى هذا أن السيرياليين « يبدأون من الجانب اللاشعورى للحياة النفسية ، ومن ثم فإن الفن السيريالى عند الفنانين يوازي طريقة التداعى الحر Free association لدى المحللين النفسيين . وهم بالفعل يستلهمون طرائق التحليل النفسى ويعتمدون على كثير مما يعتبره المحلل النفسى مصادر طيبة للكشف عن غيآت اللاشعور ، وسبر أغواره . ونخص بالذكر من بين هذه المصادر الأحلام والرموز ذات الدلالة الشبكية (٣) وهكذا تعتمد السيريالية على اللاشعور والعقل الباطن كما قالت به مدرسة فرويد وتكون متأثرة بنظريات علم النفس ، وعلم النفس ،

١ - نفس المرجع . ص ١١٢

2 — Feldman; v. : L'Esthétique Française contemporaine, Alcan 1936, p. 47.

٣ - مصطفى سويى . الأسس النفسية للإبداع للفنى ، ص ٩

٤ - محمد على أبوريان . فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، ص ١٧٦

التعامل على وجه الخصوص (١) . الذى يعطى الأهمية القصوى للدلالات الشبكية التى حفظها اللاشعور منذ البدايات الأولى للطفولة .

ظهرت السيريالية فى أوائل هذا القرن كحركة فى الفن جديدة جادة تامة ، بمعنى أنها تضمنت التجديد فى الشكل وفى الموضوع على حد سواء . على عكس الانطباعية *impressionisme* والتكعيبية *Cubisme* التى اكتفى أصحابها بالتجديد فى الشكل دون المضمون . ولقد حاولت السيريالية التخلّى عن العالم الواقعى الخارجى لىكنى تغوص فى العالم الباطنى ، الذى تختفى فيه كل الرغبات المكبوتة والمنسية بفعل العادات والتقاليد والسنن . ونحن لا نستطيع أن نتغلغل إلى هذا العالم الباطنى إلا إذا أغفلنا الجانب الشعورى أو جانب الشعور فى الإنسان ، حينئذ يتبدى لنا العالم الباطنى وهو زاخِر وممتلئ وخصيب . ويرى السيرياليون أن البحث فى العالم الخارجى قد طال أمره ، وأن الوقت قد حان الآن لاستكشاف أغوار العالم الباطنى ، وبيان مكوناته ودلالاته ، واستخراج ما يغطى عليه من حقائق وإشارات . وثائق خطوة أخرى بوجه البحث فيها إلى امتزاج الشعور بالاشعور ، أو اتحاد العالم الباطنى بالعالم الخارجى ، لكن ذلك لن يأتى إلا بتعميق أبحاثنا عن اللاشعور أولاً حتى تتوازى مع أبحاثنا عن الشعور الذى تكاثرت الأبحاث حوله لدرجة عظيمة .

فى عام ١٩٢٤ أصدر أندريه بريتون بيانه الخاص عن السيريالية حاول فيه تبيان الدعوة إلى توجيه الأبحاث إلى اللاشعور بأن مثل هذا الاتجاه سوف يكون مؤقتاً حين إحداث توازى نفسى لدينا بين جوانب النفس الشعورية واللاشعورية: فإن من مساوىء الانقياد والخضوع للواقع الخارجى أن طغى هذا الواقع على

حريتنا وانعكس ذلك في الأفراد في صورة طغيان للشعور على اللاشعور ؛
وبالتالى بدأت مظاهر الاختلال النفسى ، والفورات العصائية تحتاج جيل هذا الطور
من أطوار الحضارة الغربية ، مما أوضحه فرويد وأتباعه به. تام . ولقد
استهدف بريتون وأنصاره إقامة حياة جديدة متزقة على أنقاض هذا الاختلال
فكان السيرىالية من هذه الناحية فن للعلاج النفسى . ولهذا يقول بريتون :
« قصارى جهدنا .. منصرف إلى إبراز الواقع الباطنى والواقع الخارجى كمنصرين
بمضيان نحو الاتحاد ... هذا الاتحاد النهائى هو الهدف الأخير للسيرىالية ، ذلك
أله لما كان الواقع الباطنى والواقع الخارجى فى مجتمعنا الحاضر متناقضين فقد
جعلنا همنا مواجهة هذين الواقعين كلاهما الآخر كلما حانت فرصة لذلك ،
ورفضنا سيطرة أحدهما على الآخر ، ولكن ليس معنى ذلك أننا نعمل فيها فى
وقت واحد ، فذاك من شأنه أن يؤم بأنهما أقل اتصالا وتباعدا مما هما فى
الحقيقة ... إنما نحن نعمل فى واحد تلو الآخر ... ذلك أننا نؤمن بامتزاجهما
فى ما فوق الواقع إن صح هذا التعبير » (١) .

والواقع أن تاريخ الفن يعرف بعض النماذج التى سادت بطريقة تلقائية فى
هذا الاتجاه قبل أن تصبح السيرىالية مذهباً محدداً واضح المعالم ، له فلسفته .
ولكنها حين صارت كذلك فى محتم الربع الأول من هذا القرن استطاعت أن
تجذب إليها عدداً من مشاهير الفنانين أمثال « شاجال » و « بابل كليه » و
« ماكس إرنست » ثم تكاثروا المنتعمون إليها فى كل مكان . وقد كانت أعمال

١ - أنظر مصطفى صويف . الأسس النفسية للإبداع الفنى ، ص ٨ ، وقد نشر
هربرت ريد H. Read فى كتابه Art and Society (London 1945. p. 123)
بيان السيرىالية Manifeste de Surréalisme الذى كتبه أندريه بريتون
A. Breton

هؤلا. تعكس أخيلة وتصورات تتجاوز الواقع الملموس ، في أسلوب لا يدين للتقاليد أو الأشكال الطبيعية. ولقد جعلت الرغبة العارمة في إنامة الوعي — جعلت — السيراليين يبحثون عن الوسائل المصطنعة التي تمكنهم من تحقيق هذه الرغبة ، فكانوا يبيحون لأنفسهم استخدام المخدرات للحد من رقابة العقل أثناء التجربة ، وقد انتهى بهم هذا إلى أن صارت لوحاتهم مليئة بالرموز التي تشبه الأحاجي ، والتي يصعب على العقل الواعي إدراك مفزاها (١) .

لقد انجبه السيراليون إلى تحرير الإنسان من عبودية وميطرة العالم الخارجي ... ورأوا أن الدافع الدفين في أحماق الفنان هو الذي يحرك يده لكي ينتج معبرا عن رغباته وأحلامه وآماله . وقد يظهر هذا التعبير في صور أساطير خيالية خرافية تكون في بعض الأحيان كالطلاسم التي يستمع على المشاهدين فهمها (٢) .

والحق أن عالم الأحلام عالم رحب لا يعرف أى نوع من القيود أو الحدود ولا تخضع فيه الأشياء إلى منطق يؤلف فيما بينها وينظمها ، كما أنه لا توجد حدود زمانية أو مكانية تنظم الأشياء وفقا لها ؛ إذ يمكن أن تجتمع في اللحظة الواحدة أشياء متباعدة من حيث الزمان ومن حيث المكان ، وعكس الأحلام في الفن من ثم لا يمكن إلا أن يكون غريبا غريبة الأحلام ذاتها .

أن مهمة الفنان في نظر السيراليين هي التعبير عن الواقع الداخلي ؛ عن المخبرات الوجدانية ، وقد يقال إن الفنانين جميعا حتى التجليديين منهم إنما

١ . عز الدين اسماعيل . الفن والانسان ١٨٥ .

٢ — محمد علي أبو رمان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ص ١٧٦

يعبرون عن خبراتهم الوجدانية من خلال تصويرهم للوقائع الخارجية ، وذلك بأن يصورها الفنان ويحملها لونا عاطفيا معيناً هو لون وقعها عنده ؛ لكن هذا لا يرضى السيرياليين ، فهم يطلبون تعبيراً مباشراً عن هذه التجارب بأنغامها الخاصة وألوانها الصارخة ولا معقوليتهما . على هذا الأساس نفهم كيف أن مهمة الفنان ليست في أن يقدم ما يشبه الواقع ولكن في أن يقدم ما يعادله . وبذلك يدهون الفنان للتغلب عن الواقع الخارجي نهائياً . ويدفعون به إلى الانطواء والحياة في الواقع الباطني (٣) .

لننظر الآن في بعض ما أبدعه الفن السيريالي انطلاقاً من وجهة نظرهم هذه : لقد ظهرت أشعار تبدو في تركيبها وفي رموزها كأنها تحكي حُلماً ، وكثبت الروايات التي تحاول تصوير ما يموج في لاشعور أصحابها من هواجس ورغبات مكبوتة ومخاوف . كتب الروائي الفرنسي « مارسيل بروست » رواية تقع في عدة مجلدات سماها « في البحث عن الزمن الضائع » . كما كتب « جيمس جويس » رواية في مجلد ضخم بعنوان « أوليس » يحكي فيها أربعاً وعشرين ساعة فقط من حياة بطلها . وكان « شاجال » يعبر في أعماله عن براعة الأطفال وبعث « دي - كريكو » من جديد روعة الأسطورة . ولقد وصل الفنان « سلفادور دالي » السريالية إلى حد كبير من التغرب ؛ فقد أخرج دالي لوحاته من وسعى جنونه بالفن وكراهيته للوساطة والوعي ، فرسم في دقة مشهورة المرأة وقد انفتح صدرها كما يفتح صندوق فارغ ، والساعات المعدنية تتدلى كالعجين من أعلى الجدران ، والأسرة في الصحراء ، ورؤوس القديسين المملوخة من جلودها في صحنون الطعام ، والرجل يمد ذراعه فيمسك بالسحاب

١ - أنظر . مصطفى سوييف . الأسس النفسية للإبداع الفني ، ص ٧ ، ٨ وأنظر أيضاً :

Fry, R. : Vision & Design, penguin Books, 1940,

الذى يبدو على هيئة ثدى أنثى ، أو يمتدحك فتتصدع الأرض وتتمتلك أستار السماء من قبة هاته (١) .

وهكذا تبدو الأشياء كما لو كانت أجزاء من حلم ، مرة في شكل كابوس مزعج ، ومرة في شكل حلم ممتع ، وهما يمكن من شئ فإن السيريايين فيما يبدو أساءوا فهم المقاصد التى جعلت فرويد ، يعطى للعقل الباطن كل أهمية . فالواقع أن فرويد كان يشعر بالتمسك فى عالم أخفى العقل والمنطق فيه عن تجنيبه ويلات الحرب ، وعن قيادته إلى بر السلام ، ومن ثم فقد إيمانه بالعقل فى قدرته على الوصول إلى الحقيقة ، وراح يبحث عن بديل يمكن أن يوثق فى مقدراته . وقد كان العالم الباطن عنده هو هذا البديل . وفى هذا العدد يقول فرويد ، إن العقل الباطن يهينا حقيقة أصدق من الحقيقة العليا ، فى حين يعمل العقل الواعى بذهن تقليدى غي بديل أن العقل - ل عجز عن تفادى الكوارث والحروب . ، وقد زعم « هريتون » فيما يتصل بنشأة السيرياية أنها قامت على مبدأ تبغيض الناس فى الحروب .

ترى هل نصح السيريايون فى تطبيق مبادئ التحليل النفسى كما قدمه فرويد ؟ هذا هو ما ستعالجه حينما نتناول بالنقد النظريات التى فسرت عملية الإبداع الفنى .

الاشعور الجمعى عنه يونج :

اتفق يولج مع فرويد بأن الاشعور هو منبع الإبداع الفنى ، لكنه اختلف عنه فى الحديث عن الاشعور ، ففى حين أن معظم الاشعور مكتسب وشخصى

١ - عز الدين اسماعيل . الفن والانسان ص ١٨٦

٢ - نفس المرجع . ص ص ١٨٦ - ١٨٧

عند فرويد نراه يتألف من قسمين عند يوتج ؛ أحدهما شخصي والآخر جمعي
انتقل بالوراثة إلى الشخص حاملا آثار خبرات الأسلاف . وهذا القسم الأخير
والاشعور الجمعي ، هو مصدر الأعمال الفنية العظيمة .

والواقع أن يوتج استنتج وجود الاشعور الجمعي وأولويته في إبداع العمل
الفني من وجود مظاهر الاشعور الجمعي في الأحلام وعند الذهانين وفي بعض
الأعمال الفنية . وذهب بناء على هذا إلى « أن الفنان يمثل الإنسان
الجمعي *Collective man* الذي يحمل لاشعور البشرية ، وبشكل الحياة
النفسية الإنسانية ، (١) .

ويفسر يوتج عملية الإبداع الفني والتسحاب اللببيدو من رموزه الاجتماعية
التي كان متعلقا بها في الخارج ، نتيجه لأن الأخيرة لم تعد تصلح لاداء مهمتها
وذلك لما أحدثه تطور المجتمع . وينجم عن هذا التسحاب أن يتجه
اللببيدو إلى داخل الشخصية ، ويحدث أحيانا أن يشير أحق مناطقها ، فتبرز
بعض كوامن الاشعور ، يشهدا الأشخاص العاديون في الأحلام، ويشهدا
العابرة في اليقظة ؛ ويتعلق اللبيدو بهذا البعض الذي برز ، ويزيده بروزا ،
بأن يمليه على الفنان ليخرجه في أعماله الفنية رمزا يبدو أمامنا في وضوح
الشعور ، فلا نلبث أن نتعلق به بدلا من الرمز المنهار (٢) .

وعلى ذلك فقد يحدث أثناء الأزمات الاجتماعية عندما ينهار الرمز الذي
يقده المجتمع أن تظهر بعض مكنونات الاشعور الجمعي في أحلام الأفراد، إلا
أن من شأن الفنان أن تظهر عنده بعض مكنونات الاشعور في اليقظة على حين يراها

١ - زكريا ابراهيم . مشكلة الفن ، ص ١٩٢ .

٢ . مصطفى سوييف . الأسس النفسية للإبداع الفني ، ص ٨٥ .

غيره في المنام وتبعاً لذلك فإن الفنان لا بد من أن يشبع الحاجة الروحية للمجتمع الذي يعيش في كنفه ، بمعنى أنه لا بد من أن يضطلع بمهمة إعادة التوازن للنفس إلى الحقيقة التاريخية التي ينتمى إليها . (١)

ويذهب يونج إلى أن مجرد الاستعداد الخاص الذي يديه الفنان الموهوب معنى تركزا للمطابقة في اتجاه معين ، مع شيء من الفراغ ينتج عن ذلك في جانب آخر مسن جوانب الحياة ، والنتيجة طبعاً أنه بقدر تبوغ الفنان في فنه تسوء مظاهر نشاطه الأخرى ، في معاملاته وفي تفكيره العملي وفي حياته الاجتماعية بوجه عام . فالمسألة إذن أن لدينا كمية محدودة من وحدات النشاط وافترض أنها مائة وحدة ، فإذا قسمناها بالتساوي بين نواحي نشاطنا المختلفة عشنا أسوأ أما العبقري فإنه يخصص معظمها ، ستين أو سبعين ، وقد يخصص تسعاً وتسعين وحدة لأعماله الفنية إذا كان مثل شكسبير ، وتكون النتيجة طبعاً أن مما يتبقى لا يكاد يقوم بمطالب النشاط الأخرى (٢).

إن الفنان يملك من ناحية فروعاً بشرياً عادياً نحو السعادة والرضا والطمأنينة في الحياة ، ولكنه يملك من ناحية أخرى هوى عنيفاً عارماً للإبداع قد يستبد به أحياناً إلى الحد الذي يقهر معه شتى رغباته الشخصية ، ولعل هذا هو السبب في أن حياة معظم الفنانين قلما تخلو من سخط وتعب ودراما ، حتى لقد وقع في ظن البعض أن الحظ السيئ لا بد من أن يلزم الفنان العبقري . ولكن السر في شقاء الفنانين ليس هو حظهم السيئ أو مصيرهم البائس ، بل هو نقص الجوانب الشخصية في حياتهم البشرية العادية . . . إذ لما كانت القدرة الإبداعية التي تسيطر

١ - ذكرها إبراهيم : مشكلة الفن . ص ١٩٣ - ١٩٤

٢ - مصطفى سويف . الأسس النفسية للإبداع الفني ، ص ٨٦

على الفنان لا بد من أن تؤدي إلى تركيز طاقته الحيوية في اتجاه معين ، مما يقرب عليه حدوث فراغ في جانب آخر من جوانب حياته ، فإن دوافعه البشرية العادية سرعان ما تصبح ضعيفة هزيلة سيئة (١) .

ولعل هذا هو ما عناء يونج بقوله ، إن تمتع الفرد بموهبة خاصة إنما يعني إنفاقه للطاقة الحيوية بشكل زائد في اتجاه معين ، واضطراره بالتالي إلى الإخفاق في جوانب حياته الأخرى ، حيث لا يكون لها نصيب معقول من طاقته الحيوية التي أنفقها في وجه تفوقه وموهبته ، (٢) .

والجدير بالذكر أن دور الواقع الاجتماعي عند يونج لا يظهر إلا في مهمة واحدة هي مهمة الدفع إلى الإبداع ؛ وذلك عندما يحدث به أي تغير ينجم عنه تخلخل الصلة بينه وبين رموزه التي كانت معلقة عليه من ناحية ، وعلى الشعور الجمعي من ناحية أخرى . فتكون النتيجة اندفاع اليبود إلى داخل الذات يتعلق بما هو من الشعور الجمعي في أعماقها ، نتيجة لهذا التخلخل . فمادة الإبداع إذا هي الشعور الجمعي (٣) .

ويرى يونج أن الفنان العبقرى يتراجع عن الحاضر الذي لا يرضيه ؛ ويعود القهقري بأشأ في الشعور الجمعي عن النماذج البدائية وعلى خير ما يدرأ الاختلال الشائع في روح العصر . ورأيه السابق هذا يترابط مع رأيه عن حركة لتاريخ ؛ ذلك لأن يونج رأى أن الخيرات التاريخية لا تعني تقدماً للإنسانية ، ولا مجرد استعداد نحو التقدم أو الإتيان بجديد ، وإنما تعني تقلب

١ - زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ، ص ١٠٢-١٩٣ .

2 - jung; C.G : Modern Man in search of a soul Kegan Paul, 1944, p. 190.

٢ - مصطفى سواف : الأسس النفسية للإبداع الفني ، ص ١٨٧ .

اللاشه-ور الجمعي لنخرج منه بنموذج بدائي تعلق عليه رمزاً جديداً . وبذلك تحصل على ائزان قد يكون جديداً من الناحية الشكلية ، لكنه قديم في مضمونه ، قدم الآثار المتخلقة عن أسلافنا السابقين . ومن هنا كان إصلاح الحاضر عند يونج لا يتم إلا بالرجوع إلى الماضي (١) .

تحدث يونج عن الإسقاط باعتبار السيل إلى الإبداع ؛ فذكر أن الإسقاط هو العملية النفسية التي يحصل بها الفنان تلك المشاهد الغريبة التي تتطلع عليه من أعماقه اللاشعورية ، يحولها إلى موضوعات خارجية يمكن أن يتأملها غيره . كما ذكر أن الفنان يحتاج إلى قوة يحس بها لا شعوره هي قوة الحدس ، وهو يستخدم كلمة الحدس للدلالة على مضمون اللاشعور في اليقظة . فبالحدس يصل الفنان إلى الوتر المتحرك ، وبالإسقاط يحدد مشهده ويخرجه من نفسه واضحاً إياه في شيء خارجي هو هذا الرمز .

ويرى يونج أن البحوث النفسية لا يمكن أن ترقى إلى درجة فهم جوهر الفن بوصفه نشاطاً إبداعياً ، ولعل هذا يتفق مع ما سبق أن أشار إليه فرويد ، إلا أن يونج يرى أن حل هذا يقضي إنتاج منهج فني إسقاطي من أجل فهم أعرق للفن (٢) .

...

١ - يمكن الرجوع في هذه النقطة وغيرها إلى مؤلفات يونج

1 — The integration of the personality, Kegan paul. 1941.

2 — Modern Man in starch of a soul, Kegan paul. 1941.

3 — Contributions to Analytical psychology, Kegan paul. 1942.

2 — jung; C.G : Modern Man in Search of a soul; p. 1٥2.

لننظر الآن في إجابات فرويد ويونج على ثلاثة من الأسئلة تتعلق بمشكلة الإبداع الفني ، لكي ندرك بوضوح الاختلافات بينهما .

فمن السؤال : من أين للفنان هذه الصور والمعاني التي يضمها أعماله ؟ أجاب فرويد ويونج بأن الإبداع الفني يرجع إلى اللاشعور مع اختلافهما في تحديد اللاشعور ؛ ففي حين يرى فرويد أن اللاشعور يعود إلى الفرد ، فإن يونج يرى أنه موروث يقدر إلينا من أسلافنا البدائيين نتيجة لما تركته خبرات الحياة في نفوسهم من أثر .

وعن السؤال : لماذا يبدع الفنان ، وما هي علة عملية الإبداع ذاتها ؟ أجاب فرويد أن العلة تكمن في ضغط مركب أوديب Oedipus Complex أو الرغبات الشبقية المكبوتة على الحياة النفسية لدى الفنان من جهة ، وفي ضغط الواقع الخارجي عليه من جهة أخرى ، ومحاولة الفنان أن يجسد في الفن وسيلة الاشباع الخيالي لبعض حاجاته . وأجاب يونج أن علة الإبداع الفني الممتاز هو تقلل اللاشعور الجمعي Collective unconscious في فترات الأزمات الاجتماعية ، مما يقلل من ائزان الحياة النفسية لدى الإنسان ويدفعه إلى محاولة الحصول على ائزان جديد .

وعن السؤال : كيف تتم عملية الإبداع ؟ أجاب فرويد بالتسامي ، وأجاب يونج بالسحاب اليبود Libido من العالم الخارجي وارتداده إلى داخل الذات وما ينتج عن ذلك من اضطراب في مادة اللاشعور الجمعي التي تتألف مما يسميه بالنماذج الرئيسية Archetypes واستعان بعملية الإسقاط Projection التي تركز عنده على الحدس Intuition (١) .

إلا أن يونج اتفق مع فرويد في أن التحليل النفسي لا يمكنه أن يكشف
عن طبيعة الإبداع الفني ، فالقن هو الميدان الأوسع الذي لا تزال تحتفظ فيه
بطابع القدرة المطلقة للفكر (١) .

١ - Freud, S. : Totem & Taboo (The basic writings of
Sigmund Freud tran, by A.A. Brill, New york 1938. p. 877.

الباب الثاني

نقد وتعليق

١ - نقد نظرية الالهام أو العبقرية .

٢ - نقد النظرية العقلية .

٣ - نقد النظرية الاجتماعية .

٤ - نقد النظرية السيكلولوجية .

أولا : النقد الموجه الى فرويد وتلاميذه من مدرسة التحليل النفسي .

ثانيا : النقد الموجه للحركة المهدية في الفن .

ثالثا : النقد الموجه الى يوانج

الباب الثاني

نقد وتعليق

وبعد أن عرضنا للنظريات المفسرة للإبداع الفني بإسهاب كبير ، تاركين لأنصار كل نظرية عرض ما يروقه ، دون أدنى تدخل من جانبنا ، فإنه يحق لنا الآن أن نضع هذه النظريات تحت فحص نقدي دقيق ، يتناسب مع دقة الكلمة والإبداع ، ذاتها ، لكي نخلص في النهاية إلى تقرير رأى مناسب أو نظرية مناسبة .

١ — والواقع أننا نرفض رفضاً قاطعاً نظرية الإلهام أو العبقرية ، ذلك لأننا إن افيد شيئاً ، ولن يستفيد العلم بدوره شيئاً ، من كل تلك الأقوال والأحاديث الطويلة التي يسردها علينا الفنان أو مؤرخ سيرته ، حينما يصف لنا حالات الخيوبة أو الوجد الصوفي أو النشوة الإلهية التي عاها الفنان أثناء تلقيه للوحى أو الإلهام . كما أننا لن نستطيع أن نكشف عن حقيقة أو طبيعة عملية الإبداع الفني أمام أناس يتحدثون عن تأثير شياطين ملهمة ، أو تدخل قوى خارقة ، أو الانسياق لرؤى وخیالات خفية ، أو الوقوع تحت تأثير سحر غريب أو سر مستغلق . ولن نستطيع بالتالى أن نعرف حقيقة وميض أو بريق أو اشراق أو فيض أو مصادقة وغير ذلك من ألفاظ مبهمة يستخدمها أنصار هذه النظرية .

وواضح تماماً أن مثل تلك الألفاظ أو غيرها التي قصد بها أنصار نظرية الإلهام أو العبقرية تفسير وتوضيح تفاريتهم ، وبالتالى تفسير عملية الإبداع

الفن ؛ لا تؤدي سقاً إلى التفسير والتوضيح بقدر ما تؤدي إلى التعمس ومن
والاضطراب وعدم التحدد .

وهم ينادون بالاستسلام للخيال والأحلام ، ذلك الاستسلام الذي روج له
الرومانتيكيون على وجه خاص ، وغيرهم من أنصار هذه النظرية ، ونحن نقول
لهم إن الإبداع الفني يستلزم التنظيم والتوجيه والتسيرة على الحكم لا الهذاء
والهوسة والاستسلام للخيالات ، فإن التجربة لتظهرنا على أن لدى بعض
المراقبين والخواة والنساء من التصورات الخيالية ما تزخر به رؤوسهم ، فلماذا
لم ينتج هؤلاء فنا ؟

كما أن الحلم بما فيه من شطحات وتحولات لا يمكن أن يقود العمل الفني من
أوله إلى آخره ، فقد بين فرويد كيف أن الحلم غير مترابط كما نرويه ، وأنه
مكون من لحظات متتابعة فحسب لا تبعاً بترتيب زمني أو مكاني ، وأن الربط
بين هذه اللحظات لا يتوفر في الحلم نفسه ، بل هو من صنع عقلنا المتيقظ ليضفي
على الحلم نوعاً من المعقولية . أضف إلى ذلك أن أحلام اليقظة نفسها ، وهي
أكثر تماسكاً من أحلام النوم ، تتقدم في رتبات تكون بعضها مشحونة بالصور
وبعضها مشحونة بالألفاظ ، ومع أن هذه اللوثيات جميعاً تدور حول محور
واحد ، هو الدافع إلى هذا الحلم ، فإنها إذا جمعت إلى بعضها البعض لظلت
مفككة لا يتحقق بينها تكامل . وينتج عن ذلك أنه لابد من جهد اليقظة كي تخلق
من الحلم فناً ، ولا بد أضواء العقل أن ينفذ في الأحلام ليعيد تنظيمها وربطها
وخلقها في فن أو إبداع فني .

معنى كلامنا السابق أن الخيالات والأحلام تتضمن في ثناياها إلهامات توجه
الفنان نحو إبداع فني ما ، ولكن الفنان يحدد نفسه مضطراً إلى النفاذ إلى هذه

الخيالات وتلك الأحلام بنور العقل ، كي يخاق من تلك الإلهامات غير المنتظمة
فما ما . وهذا يعنى أن للعقل دورا هاما . إلا أننا إذا أرجعنا الأحلام
والخيالات إلى أصولها التى تكوأت عنها فان يبقى الأحلام أو الخيالات أى
دور فى ميدان الإبداع الفنى .

مما لاشك فيه أن الأحلام بمثابة استمرار أو عكس لأمور اليقظة ، أو
لأمور الوعى ، وأن اللاوعى هو نتاج الوهى ، كما أن الخيال لا يمكن أن يتكون
إلا عن واقع واعى وفى هذا يقول بوانكاريه : إن العمل اللاواعى لا يتكون
ما لم يسبقه ثم يقبعه فترة من العمل الواعى ، (١) ويقول كانون : إن التفكير
الطويل فى موضوع ما ، وإعطاءه فرصة النضج فى الذهن فى حالات النوم والراحة ،
ينتهى عند أكثرية الباحثين وطلاب العلم ، بإلهامات وحلول مفاجئة ، كأنما فى
العقل ناحية تعمل فى الخفاء أو على هامش الفكر ، وتحمل إلى الذهن الواعى
نتيجة عملها فى أوقات مختلفة تسمى حالات الإلهام ، (٢) .

وعلى هذا النحو إذا كان على الفنان أن يحسك بالالإلهامات التى قد تأتية عن
طريق الحلم والخيال ويتأملها بعقله ، فإنه يعلم تماما أن تلك الإلهامات المنبثة فى
الحلم والخيال ليست إلا انعكاسا لأمور فكر فيها بعق ولم يجد لها حلا أو
مخرجاً ملائماً يعكسه فى فن ما ، فظلت حبيسة فى ذهنه ، مستمرة نحو التخمز
والتمو ، حتى تظهر فى صورة حلم نوم أو حلم يقظة أو خيال ، وكأنها جديدة
كل الجدة ، وهنا نستطيع أن نقول لولو من أن الإلهام لا يحدث فجأة

1 — Cavillier;H. : Manuel de philosophie, Tome 1, paris,
1931. p. 595.

2 — Cannon, W. : The way of investigation. ch v, p. 75

ولكنه « رأس مال يتجمع تدريجيا ، (١) . وقول فرتهيمر من « أن أفشتين ظل معينا بمشكلته العلمية الرئيسية لمدة سبع سنوات » (٢) والخلاصة إن الإلهام المفاجيء ليس إلا وليد التفكير المضنى المتواصل ، وأن الفكر سابق على الحلم وعلى الخيال ، سواء أكان هذا الفكر قبلي *apriori* - أم بعدى .

والثابت أن جميع الناس يحملون وجميعهم يتخيلون ، وربما كانت أحلام وخيالات بعض المراهقين أغنى وأعمق من خيالات وأحلام الفنان ، ولكن ذلك لا يؤدي إلى النتيجة القائلة إن كل الناس فنانون ... فلماذا ؟ يبدو أن الأمر يتطلب أسورا أخرى أكثر من الأحلام والخيالات .. إنه يتطلب القدرة على التنظيم ، والقدرة الهائلة على التركيب ، والقدرة الفائقة على التنفيذ .

وإذا كانت القدرة على التنظيم والقدرة على التركيب ، من القدرات العقلية والفكرية التي لا بد أن نسلم بوجودها في عملية الإبداع الفنى ، وإذا كنا قد بينا أهمية الدور الذى يقوم به العقل ، فيبقى أن نناقش مسألة التنفيذ أو الأداء *L' exécution* .

والحق أن القائلين بنظرية الإلهام أو العبقرية أغفلوا تماما مسألة الأداء أو التنفيذ ، مع أهمية هذه المسألة القصوى فى اكمال العمل الفنى ، بحيث يعد هذا هيبا كبيرا فى نظريتهم ، فبدون الأداء أو التنفيذ لا يمكننا أن نقرر أن إبداعا فنيا ما قد حدث ، أو أن إلهاما فنيا قد تحقق ، بل ستبقى الإلهامات

1 — Lalo : Introduction - a l'Esthétique, ch 1. p 17.

2 — Wertheimer; M : Productive thinking, New york and London, 1945. p. 103.

والابداعات داخل الذات وكأنها غير موجودة ، طالما أنها لم تتحقق في الخارج . إن ما يميز الفنان عن غيره من الناس هي قدرته على تجسيد أفكاره في فن ما ، فإذا انحصرت هذه القدرة لم يعد فنانا وإنما انخرط في جملة الناس .

ونحن لا نكتفى هنا ببيان أن التنفيذ هو ما يميز الفنان عن غيره من الناس ، بل نضيف أن الفنان كثيرا ما يغير من أفكاره أثناء التنفيذ أو الأداء ، وذلك حينما لا تطاوعه المادة ، أو حينما يرى أن عمله يقتضى إضافة هذا أو تعديلا هناك ، أو حينما يطرأ عليه أثناء الأداء فكرة جديدة غير تلك التي بدأ بها — وإن كانت امتدادا أو معارضة لفكرته الأولى قبل التنفيذ — فتقوده إلى تحقيق أفضل ، أو عمل أجود وهكذا .

ولهذا قلنا أن إغفال عنصر التنفيذ أو الأداء يعد عيبا رئيسيا من عيوب نظرية الإلهام أو العبقريّة وهي في اعتقادها الغيبيات والقوى الخفية والشياطين الملهمة قد أوسدت الباب أمام عنصر رئيسي من عناصر الإبداع الفني ألا وهو عنصر الأداء أو التنفيذ .

نحدث أنصار هذه النظرية عن أن الإبداع الفني ينسرب من كل سيطرة بشرية ، وأن الفنان أسير لإله أو شيطان يمتلكه ، يكون أداة طيعة في يده ، أو قاهلا فريدا لشقى التأثيرات الإلهية أو حتى الشيطانية . وأن الفنان يصبح مجرد واسطة أو أداة أو لسان حال لقوة عليا فوق الطبيعة ، لا حرية له ولا إختيار (١) ، وأنه ليس أكثر من وسيط بين عامة الناس وقوة غامضة تفوق

1 — Max Schoen : Art and Beauty, New York 1932, p 67.

البشرية أو روح أبدية أو بمعنى آخر إله . (١) كما تحدثوا عن أن الإلهام يشرق على الفنان في لحظة لا نكثرت بفكر أو إرادة ، حيث تتهاوى سيطرته على نفسه ، وتنمحي إرادته أمام انفجار فجائي (٢) ، حين قد همه لحظات الابداع الفجائية التي ود فيها كلاى Clay بأنها تصطبغ بأزمات انفجالية ، وتبدو بعيدة عن العمليات المادية للعقل والشعور ، بعيدة عن حكم الإرادة وسيطرتها (٣) ، وغير ذلك من الأقوال التي عرضنا لها تفصيلا أثناء عرضنا لهذه النظرية . وهي جميعا تتفق على تصوير الفنان على أنه شخص سلبت إرادته ، وتوقف عقله ، وجمدت إحساساته ، إنتظارا لانهار سيل الإلهام عليه من قوة خفية لا نعرف ولا يعرف هو حقيقتها .

ويبدو أن هذه الأقوال وأمثالها ذات تقابلا مباشرا دون أدنى فهم عن أفلاطون ، ويكفى أن نذكر هنا بعض فقرات كتبها أفلاطون ، لكي تكتمل صورة الفنان وقد سلبت إرادته وانمحي عقله ، وعلى نفس الدعوة التي راقها أنصار هذه النظرية في العصور الحديثة والمعاصرة . يقول أفلاطون « إن براعتك في الكلام عن هوميروس لا تعزى إلى فن... لكنها تأتيك من قوة إلهية تمركك ، ويقول في فقرة أخرى « إن شعراء الملاحم الممتازين جميعا لا ينطقون بكل شعرهم الرائع من فن ولكن عن إلهام ووحى إلهي » . ويذكر أيضا أن الشعراء الغنائيين لا ينظمون أشعارهم وهم منتبهون ، إذ حينما يبدأون اللحن والتوقيع يأخذهم هميام عنيف ، وينزل عليهم الوحي الإلهي ، كما يذكر أفلاطون أن « كاهنات باخوس ... عندما ينزل بهن الوحي الإلهي يهدين ولا يعين » ويذكر أن « الشاعر كائن

١. آلان روب جريبية: نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، مراجعة

لويس عوض، ج ٢، ص ٢١٠

أثيرى مقدس ذو جناحين ، لا يمكن أن يتذكر قبل أن يلام فيفقد صوابه وعقله ، وما دام الإنسان يحتفظ بعقله فإنه لا يستطيع أن ينظم الشعر ، .
ويذكر أن « الإله يفقد الشعراء صوابهم ليتخذهم وسطاء... وهؤلاء لا يستطيعون أن ينطقوا بهذا الشعر الرائع إلا غير شاعرين بأنفسهم ، وأنه الإله نفسه هو الذى يكلمنا ويحدثنا بالسنتهم ، . ويذكر كذلك أن الشعراء « ما هم إلا مترجمون عن الآلهة ، كل عن الإله الذى يحل فيه ، (١) .

واضح إذن أن صورة الفنان المألوف الإرادة المنهجي الوعى كانت موجودة عند أفلاطون وعنه أخذها أنصار هذه النظرية ، ولكن لماذا نقول أنهم نقلوا عبارات أفلاطون دون فهم ؟ لقد استند أفلاطون إلى أسطورة يونانية تحكى وجود تسع بنات لكبير الآلهة زوس هن ربات الفنون ، وكل ربة من هذه الربات تختص برعاية فن معين ، فللشعر ربة ، وللخطابة ربة وللدراما ربة ... وهكذا ، ومن هنا نفهم قول أفلاطون من أن كل فنان إنما يترجم عن الإله الذى يحل فيه ، . ترى هل قبل المحدثون والمعاصرون هذه الأسطورة ؟ أعنى هل قبلوا وجود تسع ربات للفنون أم زادوا عددها وغيروا طبيعتها أم قللوا هذه الأعداد ؟ هذا ما لم يتضح فى كتابات أنصار هذه النظرية ، هل نستطيع أن نقرر أنهم زادوا المسألة غموضاً فلم يتحدثوا عن عدد أو طبيعة القوى الإلهية أو الغيبية أو حتى الشياطين الملهمة ، ومعنى هذا أن بقى مصدر الإلهام عندهم — خامساً وغير محدد ، وأكثر اضطراباً بما نجده عند أفلاطون .

لقد كانت الدولة أيام أفلاطون مدينة تسمى دولة المدينة City - State .

١ - أنظر أفلاطون : محاورات أو عن الألباذا ، ترجمة محمد صقر خلفاً وسهير

وكان العدد المناسب لهذه الدولة المدينة في حدود مائة ألف نسمة ، هل إننا نجد أرسطو ذاته يشترط ألا يتجاوز سكان الدولة مائة ألف نسمة بأية صورة حتى لا يختل نظامها (١) . فإذا افترضنا أن عدد الفنانين في حدود تسعين ، وربات الغفون تسع ، فإن كل ربة إذن تستطيع أن تلهم حوالي تسعة كتوسط حسابي . ولكن ماذا نقول عن عالمنا المعاصر وقد تمكنت وسائل الاتصال من احتياز الحدود ، وأصبح من السهل على الإنسان الشرقي تماماً أن يعرف الفنان الغربي والعكس ، وأصبح عدد الفنانين لا عد له ولا يحصر ، هل نقول أن هناك آلهة ملهمة كثيرة تتوافق مع هذه الكثرة ، أو نقول أن كل ربة من رببات الغفون التسعة قد زادت أعبائها حتى يتم إلهام كل فنان ، أو نكتفى بالقول بأنهم في غنى خفية وحسب دون أن نحدد أعدادها كما زعم بعض أنصار هذه النظرية ؟ أم ماذا بالضبط ؟

(١) على عبد المطلب محمد : الفكر السياسي الغربي ، دار الجامعات المصرية ، الاسكندرية ١٩٧٥ ص ٦٨ . وأنظر المزيد من المرفقة بدولة المدينة الاغريقية والفسكر السياسي لدى الاغريق .

- 1 — Fowler : City State of the Greeks and Romans
- 2 — Barker; E. : Greek political theory; London 1925.
- 3 — Farrington; B : Science and politics in the ancient world, New york 1902.
- 4 — Willoughby; W. : political theories of the ancient world, New york 1903.
- 5 — Geiser, K.F. & jazi, O. : political philosophy From plato to jermy Bentham. New york 1927.
- 6 — Marry ; R,H. : The history of political Science from plato to the present, New york 1926.

الواقع أن أسطورة أفلاطون رغم أننا لا نوافق عليها — هي أشد تماسكا من الأسطورة المعاصرة ، فهي متوافقة وغير علمية وينقصها كل شيء ، ما دامت ، لا تعتمد على واقع أو فكر أو علم .

وإذا كان الفنان لا يتوقف عن إبداعه الفني ، وعن إنتاجه الفني ، إلا بعد أن يحدث له — خلال فكري أو جسمي أو عصبى ، وإذا كان لا يقعد عن الإبداع الفني لفترة إلا لعدم تبلور الفكرة في ذهنه ، أو أن المادة لا تطاوعه على تجسيد فكرته ، أو لمزيد من البحث والدراسة ، فإن نظرية الإلهام أو العبقرية لا تنبل هذه الأسباب ، وتحيلنا إلى سبب خفي كحادثتها ، منه يتوقف ، الفنان إما لفترة وإما إلى الأبد ، هذا السبب الخفي هو ، منع ربة الفن أو الشيطان الملمم الإلهام عن الفنان لفترة أو الأبد . وأفلاطون مسئول عن هذه الفكرة أيضا وعنه أخذنا أنصار هذه النظرية وروجوا لها ، فأفلاطون هو القائل بأن « توينيخوس .. الخالكيدى الذى لم ينظم قصيدة واحدة تستحق الذكر ، ... نظم نشيد أبولون الذى يتغنى به الناس جميعا ، وقد يكون أروع الشعر الغنائى كله ، وهو من إبداع ربة الشعر .. فهذا الشعر الجميل ليس من صنع الإنسان ولا من نظم البشر ، لكنه سمارى من صنع الآلهة ، (١) .

ومعنى هذا أن توينيخوس فى حد ذاته ليس فنانا عبقريا ، إلا فى وقت واحد هو الوقت الذى ألهمته فيه ربة الشعر نشيد أبولون ، وعدا هذا الوقت وحينما توقفت ربة الشعر عن أن تمدّه بالإلهام ، تخبط فى قصائده ، أو توقف ، فلم يصبح عبقريا ، وزالت عنه صفه كونه فنانا مبدعا .

وهكذا تنتهى بنا هذه النظرية إلى تصوير الفنان على أنه مسلوب الإرادة

ملغى العقل ، لا حرية له ولا اختيار لا يبدع ولا يعمل إلا إذا تم إلهامه من قوى غيبية . وهذه القوى الأسطورية هي التي توقف الفنان لفترة أو للأبد لأسباب خفية هي الأخرى ونحن مضطرون لأن نقرر أنها أسباب خفية ، لأن هذه النظرية لا تبين سبب المنع أو المنع ؛ يرتكنا نفترض أن الآلهة ربما غضبت مع الفنان فمنعت عنه الإلهام ، ثم تصالحنا وصفحت عنه فأعادت له الإلهام ، ثم هي تغضب مع فنان آخر إلى الأبد فتوقفه عن الإبداع إلى الأبد وهكذا . وهي مسائل بالاطبع خرافية وأسطورية تتفق مع خرافية وأسطورية النظرية كلها .

كانت الآلهة عند اليونان تعيش فوق جبال الأولمب ، وهي تشبه البشر إلى حد كبير ، فهي تأكل وأشرب وتلهو وتمرح وتغضب وتفرح ... وهكذا ، وطبقا لهذا التصور الأسطوري للآلهة عند اليونان . يمكن أن يغضب إله عن فنان فيمنع عنه الإلهام أو العكس ، ولكن كيف قبل المحدثون والمعاصرون هذا التصور الأسطوري القديم ، ولقد نضج التصور عن الإله كثيراً بفضل الأديان السماوية الثلاث على الأقل ؟ إن قالوا أنهم لم يقبلوه فيماذا يفسرون توقف الفنان نهائياً أو إلى حين ، وإن قبلوه فقد وقعوا تحت فكر خرافي دفين لا يقبله الدين فضلاً عن العقل .

ولننضم الآن إلى نقد آخر خرافة من خرافات هذه النظرية ، ألا وهي خرافة ما سماه أنصار هذه النظرية بالأصالة وما يرتبط بها من وحدة وانفصال عن المجتمع وعن الآخرين : « فاحساس الفنان بالأصالة لا يسد وأن يقترب بالاشعور بالوحدة ، (١) كما أن « الأصالة تعطي نوعاً من الانفصال

discontinuité (١) وتفسير ذلك طبقاً لهذه النظرية سهل ويسير ، إذ الفنان وهو يتلقى إلهاماته من إله أو شيطان ليس بحاجة إلى مجتمع أو إنسان آخر أو طبيعة خارجية جمالية. أنه يعيش وحيداً غريباً منفصلاً عن كل علاقة ، بعيداً حتى عن عقله ، مسلوب الإرادة ، منظر أ البرق السهاوى أو الرعد الشيعلى .

لقد قررت هذه النظرية أن الفنان مخلوق أصيل كل الأصالة ، وكأنما هو موجود إلهى قد هبط من السماء وأن سرأصالته كامن فى أن فنه غير منبثق عن فن إنسان آخر ، غير خاضع لمجتمع أو تاريخ ، وغير مقيد بقوانين أو قواعد وأن فن الفنان ببساطة لا يرتبط بزمان أو مكان ، وأنه خالق من العدم ، دون أدنى مقدمات أو إرهابات أو وعبر ، فهو من ثم حدث مبتكر ، سر جديد يذيعه علينا الفنان لأول مرة ، لم يكن فى الإمكان التنبؤ به سلفاً ، (٢) .

ويحق لنا أن نقسامل هنا كيف تتفق هذه الأصالة التى ذكرها أنصار هذه النظرية مع تصور فنان مسلوب الإرادة ، فاقء الوعي ، هو مجرد قابل للإلهامات ، أو وسيط بين إله وشيطان وبين بشر ، أو مررد لفن إلهى دون أدنى تفكير واختيار ، كيف تتفق هذه الأصالة مع تصور فنان لا يهتم هذه النظرية ببيان قدرته أو لا قدرته على الأداء والتنفيذ ، وكان الإله أو الشيطان هو الذى ينفذ عن الفنان السلبي هذا أعماله .

لندرس الآن كل عبارة من العبارات التى أوردها أنصار هذه النظرية فى

1 - Polin, R. : De l'originalité dans l'art, Revue des Sciences Humaines, juillet Sep - 1954.

2 - Bergsen, H : La pensée et le Mouvant, p. 14.

تقريرهم عن فكرة الأصالة هذه ؛ فأقول عبارة هر « أن الفنان مخلوق أصيل كل الأصالة » مجرد عبث أجوف ، فكيف يكون الفنان أصيلا وهو لم يبدع أى شيء ، ولم يفعل أى شيء ؛ فالآداء أو التنفيذ ليس هاما ، وهو بسيط أو قابل سلبى ، وهو لا يبدع إلا حين يلهمه الإله أو الشيطان ، واستمراره وتوقفه فى عمله ليس بيده ، ونبوغه أو تقصيره أو إبداعه لا يرجع إليه .. فحسب منطق هذه النظرية ، تكون ربات الفنون أو الآلهة أو الشياطين الملهمة — لا الفنان نفسه — هى وحدها الأصيلة ، إذا جاز لنا أن نضيق إليها التنفيذ اليدوى أو الحركى أو اللغوى ، والآداء الذى يرتبط بالمادة .

ويتضح من ذلك فساد العبارة التالية : « كأنما الفنان موجود إلىى قد هبط من السماء » فليس ثمة أدنى تساوq بين إله خالق وإنسان قابل ، بين إله مهيمن وفنان مهمل ، بين إله مرشد وبين فنان منددم الإرادة ، بين إله مبدع وفنان مردد للإبداع الإلهى — نقول ليس ثمة أدنى تساوq ونعتوف أنه ليس ثمة تشابه قد مضيه كلمة « كأنما » . والنتيجة أنه لا تساوq ولا تشابه ، فالعبارة إذن فاسدة .

نعم إن فن الفنان حسب هذه النظرية لن يكون منبثقا عن فن إنسان آخر أو عن مجتمع ، أو تاريخ ، أو قواميس ؛ أو زمان أو مكان . لكن نتيجة هذا لا تكون الأصالة ، إذ لا يخفى أن الأصالة لا يمكن معنا أن تنسب إلى الفنان لأنه أنه ليس منبثقا عن ذاته ، وإنما هو منبثق عن إله ، أو خاضع لشيطان أو مقيد بقوى خفية غيبية ، يكون لها كل التأثير على الفنان الذى لا تأثير ولا شخصية ولا فعل بل لا إبداع له إلا إذا سمحت بذلك تلك القوى الخفية .

وليس صحيحا بالتالى أن فن الفنان قد « خلق من العدم » إله خالق حسب

هذه النظرية ذاتها ابتداء من إله أو شيطان ، أى كان وراؤه وجود ما ، هى تلك القوى الخفية التى تمسكت بها هذه النظرية وأعطتها كل أهمية .

أما العبارة القائلة : بأن الفن حدث مبتكر ، مسر جديد يذيعه الفنان لأول مرة ، لم يكن فى الإمكان التنبؤ به سلفاً ، فيمكن أن تكون صحيحة إذا قلنا لأن الفن ناهـع عن الذات ، النفس أو العقل ، ولكنها تفقد قيمتها إذا قلنا لأن الفن إلهى ، ولما كان أنصار هذه النظرية يتمسكون بأن الفن ذو منبع إلهى ، فإن العبارة السابقة تتعامل مع الغيبيات تفقد تماماً كل معنى لها وتقع تحت ما عددناه خرافياً وتندرج تحت ما رفضناه آنفاً لعدم علميته ، وعدم وقوعه تحت أى ميكروسكوب ، وخضوعه لآى إدراك إنسانى .

وهكذا تتساقط كل أركان نظرية الإلهام أو العبقرية ، وتتهوى جدرانها ، لأنها ارتكزت على رمال ، وتعلقت بأرغام ، وتشبثت بأشباح وغيبيات ، فعقدت مشكلة الإبداع الفنى وزادتها غموضاً ، فى حين كان القصد منها تفسير الإبداع وتوضيح عملياته . ونحن بدورنا لا نملك إلا أن نرفض هذه النظرية رفضاً تاماً فى كل ما جاءت به ، وأكدت عليه ، وسارت وفقه . . ولنتنقل الآن إلى النظرية الثانية وهى النظرية العقلية .

. . .

٢ - أقاض العقليون فى بيان مدى أهمية العقل البشرى فى عملية الإبداع الفنى ، فذهب جويو مثلاً إلى أن الفنان : خالق أفكار أو موقظ أفكار ، وأنه يخلق العواطف عن طريق هذه الأفكار ، (١) . وذهب هوزانكيت إلى : أن الإنتاج فى ميدان الفن الخلاق - حيثما يكون - هو صورة من الإدراك

العقل ، (١) راجعاً إلى فلسفته الخاصة في الجمال التي تقرر أن « الجمال جزء من الفلسفة وفرع من فروعها ، (٢) وبديهي أن الفلسفة تعتمد على التأمل العقلي لا التجربة . ومن ثم يصبح الفنان « متأملاً بأدق معنى من معاني التأمل ، (٣) وبوزانكيت لا ينكر الدور الهام للمخيلة ، إلا أنه يرى أن هذه المخيلة « ليست إلا العقل وهو يمارس نشاطه ، أو هي العقل وهو يعمل بحرية ، (٤) . ومن ثم تتكون لدينا صورة للفنان باعتبار « مستغرقاً في تأمل موضوعاته مذهب متحرر من كل قيد (٥) وأنه يعبر عملة تماماً ويبدل فكره فيه ، فالوعى عندهم أساس كل شيء ، وأساس حق ما يسمى باللاوعى (٦) . وأن عمل الفنان ذاته ليس إلا « عملية عقلية واعية (٧) .

واكد بعضهم أن الفن هو عقل (كانت وشيلر) ، وربط بعضهم الآخر بين أصالة العمل الفني وبين المعقولية (٨) . بينما ارتأى شوبنهاور أنه لا إبداع بدون إرادة ، وأن هذه الإرادة تشكل نفسها في أفكار شتى ينتج عنها الفنون المختلفة (٩) . وهكذا أصبح الفن « مستنداً - أولاً وبالذات - إلى معقولية

1 — Bosanquet, B. : Three Lectures on aesthetic p. 17.

2 — Bosanquet, B. : A history of aesthetic, p ix.

٣ — علي عبد المطلب محمد : بوزانكيت ، قمة المثالية في إنجلترا ، ص ٢٧٢

4 — Bosanquet, B. : Three Lectures on aesthetic, p. 29.

5 — Cannon, W. : The way of investigation p. 75.

6 — Cavillier, H. : Manuel de philosophie Tome,1 p. 595.

٧ — إرنست فيشر : ضرورة الفن ، ص ١٠ .

٨ — أونسباينكوف : الجمال عند هيجل ، ص ٥١

9 — Thomas Mann : The living Thoughts of Schopenhaur, p. 187.

الصور (١) . وأصبح الفكر هو الذى يخلق الفنان العظيم (٢) .

ويعزى الفضل إلى كاترين باتريك وولاس وجيلفورد في بيان كيفية قيام أو تكون الإبداع في الفكر المبدع ، فذهبت باتريك إلى أن عملية الإبداع الفنى تنجم عن الفكر المبدع ، وأنها تمر في أربع مراحل متتالية هى : الاستعداد والتأهب ، والافراخ ، وتبلور الفكرة العامة ، ثم لسج وتفصيل هذه الفكرة العامة (٣) . وعلى تقابل مراحل الأعداد ، والتخمر ، والكشف ، والتحقيق عند وولاس وجيلفورد (٤) . ويجب أن نضع في ذهننا أن هذه المراحل كلها تتم قبل إقدام الفنان على التنفيذ أو الأداء ، فحتى المرحلة الأخيرة ، التحقيق أو تفصيل الفكرة العامة ، تتم في الذهن أولاً ، إذ ليس من المعقول أن يتجه الفكر من مرحلة تبلور الفكرة العامة أو الكشف إلى التنفيذ مباشرة ، دون أن يناقش الفكر ذاته في مسألة التفاصيل .

وإذا كانت باتريك قد دعمت أقوالها ببعض تجريدية ، فإن جيلفورد قد أخذ على حاتقة استخدام منهج التحليل العاملى لبيان كيف أن الإبداع بوجه عام إنما يعتمد على الجوانب العقلية ، ولقد أضاف جيلفورد اللثام عن غوامض عملية الإبداع ، وإماح لنا كشف أكبر لقدرات العقل الإبداعية ، وفيها أعظم لقواء المؤثرة في عملية الإبداع . إن الفكر المبدع يتميز بالقدرة على الاحساس بوجود مشكلات تتطلب حلاً ، والقدرة على إعادة تنظيم الأفكار وربطها بسهولة ، والقدرة على إنتاج

1 — Cassirer; E. : The philosophy of Symbolic forms. p. 25.

٢ — جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ص ١٥١

٣ — انظر :

A : Patrick, C. : Creative thought in poets, Arch, psychol. 1935

B : Patrick, C. : Creative thought in Artists. j. psychol. 1937.

4 — Woodworth, R. : Experimental psychology, p. 837.

عدد كبير من الأفكار في وحدة زمنية معينة مما ينتج فرصة أكبر لإيجاد أفكار إبداعية ، ومرونة الفكر ، وأصالته ، والقدرة على التحليل والتكوين ، والتجديد ، والتقييم الذي يتطلب اختياراً أو انتقاء (١) . وبعد أن كشف جيلفورد عن خصوصية العقل الفني إلى أن عوامل الأصالة والمرونة ، والطلاقة (أي القدرة على إنتاج عدد كبير من الأفكار في وحدة زمنية معينة) هي المكونات الرئيسية للإبداع في العلم والاختراع والفنون (٢) .

.

أرجح العقليون إذن عملية الإبداع الفني إلى العقل البشري ، بينما رأى أنصار نظرية الإلهام أو العبقرية أن الإبداع الفني إنما يعود إلى قوى خفية غيبية أو شياطين ملهمة . والحق أنه شتان بين النظريتين ؛ فالفارق كبير بين نظرية تؤكد أهمية العقل ، ونظرية تفكر بدوره ، بين نظرية تلزم بواقع الفكر ، وأخرى تخلق في ضباب وفوضى الأساطير ، بين نظرية تحصر الإبداع في نطاق إنساني معلوم وأخرى حاطت به في عالم إلهي غيبي مجهول ، بين نظرية تؤمن بالعلم ونظرية تؤمن بالخرافة .

إن فضل النظرية العقلية الكبير إنما يرجع أساساً إلى تخليص الذهن

١ - أنظر

A : Thurstone, L.L. : «Creative Talent». j. Application of psychology, 1952. 18-37

B : Dougan & welch : Originalty Ratings of Department, j. app. psychol. 1949. 33,31-43.

2 - Guilford, j. p. : Creative Abilities in the Arts, psychol. Rev. 1927. 64, 110-118,

وتحريره من كل فكر غيبي، ومن كل تفكير أسطوري، بل تحرير مشكلة الابداع الفني ذاتها من الخرافات والغيبيات التي ألحقتها بها نظرية الإلهام أو العبقرية، وما هنا تميز النظرية العقلية بطابع العلية ؛ ذلك الطابع الذي يترابط مع ما قرره بسكال من قبل من أن « كل عظمة الإنسان تنحصر في الفكر » (١) الذي ينفذ ببصيرة وهدوء واتزان في كل ما يحتاجنا ، فيحيله إلى إبداع أو اختراع في علم أو فن .

إلا أننا لا يمكن أن نغفل هذه النظرية إهمالها لنصر التنفيذ أو الأداء الذي لولاه لما أمكن لإبداع ما أن يظهر إلى الوجود . حقاً لقد قضت هذه النظرية على خرافات وأساطير النظرية السابقة ، وأماطت اللثام عن ماهية الفكر المبدع وتغلغلنا إلى داخل العقل البشري لتكشف بحساسة عن قواه وقدراته وعملياته ، لكنها أغفلت عمل الفنان أو تنفيذه للفكرة ، مع أن هذا الاغفال يمثل خطوره ثانية . ولعل هذا هو الذي دعى آلان لأن يقول إن المرء لا يتنكر إلا بالعمل ، (٢) . وأن « العمل الفني لا يمكن أن يتحقق إلا بعد أن يهجر الفنان عالم التصور والتخيل والامكان وأحلام اليقظة ، لكي يعضي نحو عالم الجهد والصناعة والحرفة والانتاج العملي » (٣) . ذلك أن الخيلة لا تعرف سوى الأمل أو التني أو الرجاء ؛ أما اليد الصانعة فهي التي تقدم على التنفيذ ، فتستخدم بعوائق المادة ، وتجاول في الوقت نفسه الإلصقات إلى فناء الموضوع ، (٤) .

1 — Bascal, B. : pensées,

2 — Alain : Système des Beaux - Arts, Gallimard 1926, p. 34.

3 — ibid : p. 33.

4 — ibid : p. 35.

ما هنا يتقدم إلينا الفنان على أنه رجل صانع يخضع على مصنوعات الإنسان طابعا استيعابيا (١) . ويقدم إلينا الفن وهو مرتبط تماما بالصناعة بحيث يكون الفن لباب الصناعة ، أو يكون الصناعة في أسمى معانيها ، أو العمل الذي يستحق عن جدارة لفظ الصنعة أو التكيف (٢) . ولقد رأى سوريو هذه العلاقة الوثيقة بين الفن والصناعة (٣) وقرر أن الفنان ليس مخلوقا شاذاً أو كائناً فذاً وإنما هو شخص يحترف مثله في ذلك مثل العالم أو المكتشف أو رجل العلم ، يتخصص في أداء عمل معين ، لا بد له في سبيل تحقيقه من أن يمر بمراحل متعددة وتعلم واحتراف ، كما قرر سوريو - استمراراً لاتجاهه هذا - أن الفرق في مصيعة شيء بغيره من الأهل المهنية الأخرى التي تستلزم الحرفة والدراسة والتخصص والمحاولة والخطأ والانكباب المضى على الإنتاج . وفي نفس الحق يذهب فيشر إلى أن لا هنالك لفنان ، أن يعرف حرفته ويعتد متعة فيها ، وينبغي أن يفهم القواعد والأشكال والحدود والأساليب التي يمكن بها ترويض الطبيعة المتمردة ، وإخضاعها لسلطان الفن ، (٤) .

لا يمكن إذن لعملية الإبداع الفني أن تتم بدون التنفيذ أو الأداء ، أي بدون النظر إلى الفن باعتباره حرفة أو صناعة ، وإلا لأصبحت الأفكار المبدعة حبيسة الذهن البشري ، ولأصبح الفن غير موجود إلا في ذهن الفنانين ، مع صعوبة القول بأن هذا الإنسان فنان أم لا ، إذ ما هو حكم الحكم بأن هذا فنان

1 - Jean Cassou : Situation de l'Art Moderne p. 118.

2 - Denis Huismna : L'Esthétique, p. 72.

3 - Souriau; E L'avenir de l'Esthétique p. 125.

صبرى أو فيلسوف أو عالم .. الخ ، مادام لا إبداع إلا فى العقل ؛ أى داخل الذهن ، دون أدنى تحقيق فى الخارج .

لا بد إذن للفكر المبدع من أن يتجاوز عن ذاته ؛ لكي يتم التحقيق أو التنفيذ فى الخارج ، إن الإبداع لا بد من أن يمر من مرحلة ذهنية إلى مرحلة عملية تثبت فيها الفكرة المبدعة فى مادة ما ، أو تتشكل فيها الأفكار بواسطة مواد مختلفة تتفاوت بين درجات الشفافية والجسمية الممتلئة ، أى بين الصوت (الموسيقى - الشعر) وبين المادة الغليظة (العماره - النحت) . والفنان لا ينفذ الفكرة بعقله ؛ فعقله لا ينحت ولا ينطق ولا يرسم ... الخ ، إنه ينفذ الفكرة بلسانه أو ييده خلال وسائط مادية (فرشاه ... أزميل ... قلم ... بياو ... الخ) وهكذا تكون للمادة أهميتها وضرورتها فى عملية الإبداع .

ومن ثم فإن النقد الذى وجهناه لنظرية الإلهام أو العبقرية بخصوص إهمالها للأداء أو التنفيذ ، ينسحب بدوره على النظرية العقلية ، رغم أن النظرية الأخيرة تختلف جذرياً عن النظرية الأولى . إننا نقول لأنصار النظرية العقلية إن على الفنان أن يقلع عن الاقتصار على التفكير النظرى فى عمله الفنى ، لكي يحاول عن طريق الاصطراع مع المادة أن يخرجها إلى حيز التنفيذ .

وإذا كان أنصار هذه النظرية يقررون أن الإبداع الفنى ناجم عن الفكر المبدع ، فلماذا أن نسال هنا - بغية مزيد من الدقة - ومن أين يتجسم هذا الفكر ذاته ؟ هل الفكر انعكاس للمادة كما ترى النظرية الماركسية ؟ أم أنه يوجد وجوداً فطرياً فى الإنسان ؟ أم أنه جماع هذا وذاك ؟ هناك رأى يقول أن الفكرة فى العمل الفنى إنما ترد الفنان أثناء قيامه بعملية الإنتاج الفنى أى أنها تتولد وتتمو وتطور أثناء العمل نفسه . فالفكرة لا تسبق العمل الفنى بل هي ككثيراً

ما تتعدد وتتطور وتتكامل من خلال عملية الابداع ذاتها . ولهذا فإن الفنان هو من بين أصحاب الإبداع جميعا أشدهم حاجة إلى أن ينظم الداخل بالاستناد إلى الخارج على حد تعبير أوجست كوفت (١) . ومعنى هذا أن الفنان كثيراً ما تطرأ عليه أفكار إبداعية أثناء العمل ... أثناء مقاومة المادة له ... أو أثناء عدم مطاوعتها لفكرته ... أو أثناء ما تفرضه عليه طبيعة المادة من أفكار تتوافق مع تلك الطبيعة ... أو أثناء دراسته لمادته ... أو مشاهدته لها ... أو لمسها لأوتارها ... الخ والنتيجة أن المادة قد توحى للفنان أثناء العمل - وقبله في بعض الأحيان - بأفكار إبداعية .

لكن هناك من يقول إن نفوسنا الإفسانية كانت تعيش في عالم مثالي قبل أن تهبط إلى الأرض وتختص كل نفس بجسم ، وأن نفوسنا قد سبق لها رؤية وتمثل كل المثل ومن ضمنها مثال الجمال بالذات ، وأنهم لا يحتاج الآن إلا لمجرد تذكر ما سبق أن شاهدته وعايينته ، بحيث أن المعرفة تذكر والجمال لسيان (أفلاطون) . وتعنى هذه النظرية أن الأفكار فطرية فينا ولا تكتسب من الخارج بأى حال من الأحوال . ورغم أن أرسطو قد وجه انتقاداته لنظرية المثل الأفلاطونية هذه ، وأنزل الفلسفة من السماء إلى الأرض ، واعتنع كثير من الفلاسفة والناس بالقضاء على هذا العالم المثالي الأفلاطوني ، إلا أن كثيراً من الفلاسفة العقلين في العصور الحديثة وعلى رأسهم ديكارت قد انتهوا إلى نفس نتيجة أفلاطون وهي أن العقل أعدل الأشياء قسمة بين الناس وأن الأفكار فطرية كاملة فينا لا تستقى من الخارج .

ولا شك أن القول بأن الأفكار تنجم عن المادة أو الواقع الخارجى يمكن

تأصيله فلسفيا بإرجاعه إلى فلسفة أرسطو ولوك وهيوم وغيرهم من الفلاسفة التجريبيين ؛ فلوك مثلا يرى أن العقل لوحة بيضاء ينقش عليها كل شيء من التجربة ، وأن الحواس تنقل إلينا العالم الخارجي بينما الاستبطان ينقل إلينا عالمنا الداخلي الباطني من تفكير وشعور وإرادة وشك ... الخ (١) . والاستبطان عند لوك حمى ومن ثم لا يكون كل معارفنا وأفكارنا مكتسبة بواسطة الحواس يقول آرون ، إن الأفكار عند لوك مشتقة كلها من الحواس ، (٢) .

أما الرأي الثالث فهو جماع للرأيين السابقين ويمكن أن نتمثله في فلسفتي كانط وليبنز ، ذلك أن كانط جمع في فلسفته النقدية بين الحس والعقل معا : الأساس الحسي يتمثل في العالم الخارجي بما يبدو فيه من ظواهر ، والأساس العقلي يتمثل في ثلاث قوى ، الحساسية الصورية ، والفهم الصوري ، والنطق الصوري ، ولا بد من تضافر هذين الأساسين معا : إذ الأساس الحسي وحده يمنحنا كل ما هو مبهر ومفرد من الاحساسات ، كما أن الأساس العقلي وحده ليس أكثر من مجرد صيغ جوفاء فارغة خالية من أى محتوى أو مضمون .

إن الإحساسات تأتي من الخارج مشتقة ومبصرة وفرادى ، ثم يأتي دور العقل فيوحد بواسطة الحساسية الصورية هذه الإحساسات في صورتى الزمان والمكان ، والزمان والمكان عقد كانط صورتان أو مقولتان عقليتان ، وبمسند ذلك يأتي دور الفهم الصوري فيتدخل بمقولاته المختلفة مثل العلية والجوهرية

١ - على عبد اللطى محمد ، لبيبتر دار للكتب الجامعية الاسكندرية ١٩٧٢ ،

والكمية والكيفية . الخ فيصيح تلك الإحساسات صياغة أكثر دقة : يحيلها إلى أمر أكثر معقولية وفهما .

ولكن العقل لا يتوقف عند هذا الحد ، إذ أننا نجد فيه قوة ثالثة هي قوة النطق الصورى . وتصار هذه القوة الأخيرة أن تربط بين الظواهر الخارجية في وحدة أعلى ، وينتج عن هذا الربط اسم العالم . ثم نحاول مرة ثانية أن نربط بين الظواهر الداخلية في وحدة أعلى ، وينتج عن هذا الربط اسم النفس . ثم نربط قوة النطق الصورى بين العالم والنفس محاولة إيجاد صلة لهما ومن ثم نتوصل إلى الله .

ولما كان العالم كفكرة لا يخضع ككل للحواس ، وكان الأمر كذلك بالنسبة إلى النفس والله ، فإنه ينجم ثلاثة أغاليط تدرسها ثلاثة علوم نظرية : الأغلوطة الأولى هي أغلوطة العالم الذى يدرس علم الطبيعة النظرى ، والأغلوطة الثانية هي أغلوطة النفس ويدرسها علم النفس النظرى ، والأغلوطة الثالثة والأخيرة هي أغلوطة الله الذى يدرسه علم اللاهوت النظرى . وهذه كلها أغاليط — حسب ما انتهى إليه كتاب نقد العقل النظرى الخالص لكائط — لأنها تنحصر في دائرة الحقائق Nomena لا في دائرة الظواهر Phenomena التى تخضع للجانب الحسى والعقلي معا .

إن الدرس الذى نستفيد من كائط هو أن الإحساسات وحدها غير كافية ، كما أن العقل بقواه الثلاثة وحده غير كاف ، بل يلزم تآزر وتعاون الجانب المكتسب مع الجانب الفطرى . وكان ليبنتز قد انتعى من قبل نفس النحو أى جمع بين كون الأفكار فطرية ومكتسبة معا ، فهو قد ذهب إلى أن أفكارنا توجد وجودا بالقوة فى ذمتنا ، وأنها تخرج إلى حيز الوجود المسمى أو تتمحق بالفعل

عن طريق ما تشهده الحواس والتجربة . ومن ثم فهي فطرية ومكتسبة في آن واحد (١) يقول إميل فان بييم « إن حقائق الأعداد مثلا فطرية فينا ولكن هذا لا يمنعنا من تعلمها واكتسابها ، وكذلك الأمر فيما يتعلق بالعلوم الأكثر تعقيدا وعمقا ، فبالرغم من أن معرفتنا لها مكتسبة وتجريبية ، إلا أن معرفتنا النظرية لهذه العلوم كامنة في نفوسنا ، (٢) .

ويبدو من هذا أن مسألة أصل الأفكار ليست بتلك السطحية التي تناو لها بها أنصار هذه النظرية . فإذا سلمنا معهم بأن الإبداع الفني ينبجم عن الفكر فإننا الحق في أن نسألهم ما أصل هذا الفكر ؟ هل هو فطري كامن في العقل ، أم أنه نتاج احساسات بواقع مادي خارجي ومن ثم لا يكون فطريا كامنا بل مكتسبا بالحواس ، أم هو جماع النظرية الكامنة والاكتساب عن عالم خارجي ؟ والنقد الذي يمكن توجيهه إلى هذه النظرية — في هذا الصدد — هو أنه كان على أنصار هذه النظرية أن يعالجوا أولا مسألة أصل الأفكار قبل أن يقرروا أن الفكر هو أساس الإبداع الفني ، أو الإبداع بوجه عام . لو كانوا فعلوا ذلك لاستطعنوا أن نعرف هل العمل الفني لاحق للفكر ، أو أنه سابق عليه ، أو أنه متداخل معه ، مع التسليم لهم في كل الأحوال بأهمية الفكر القصوى في عملية الإبداع الفني ؛ حتى يتبعوا مع نظريتهم العقلية .

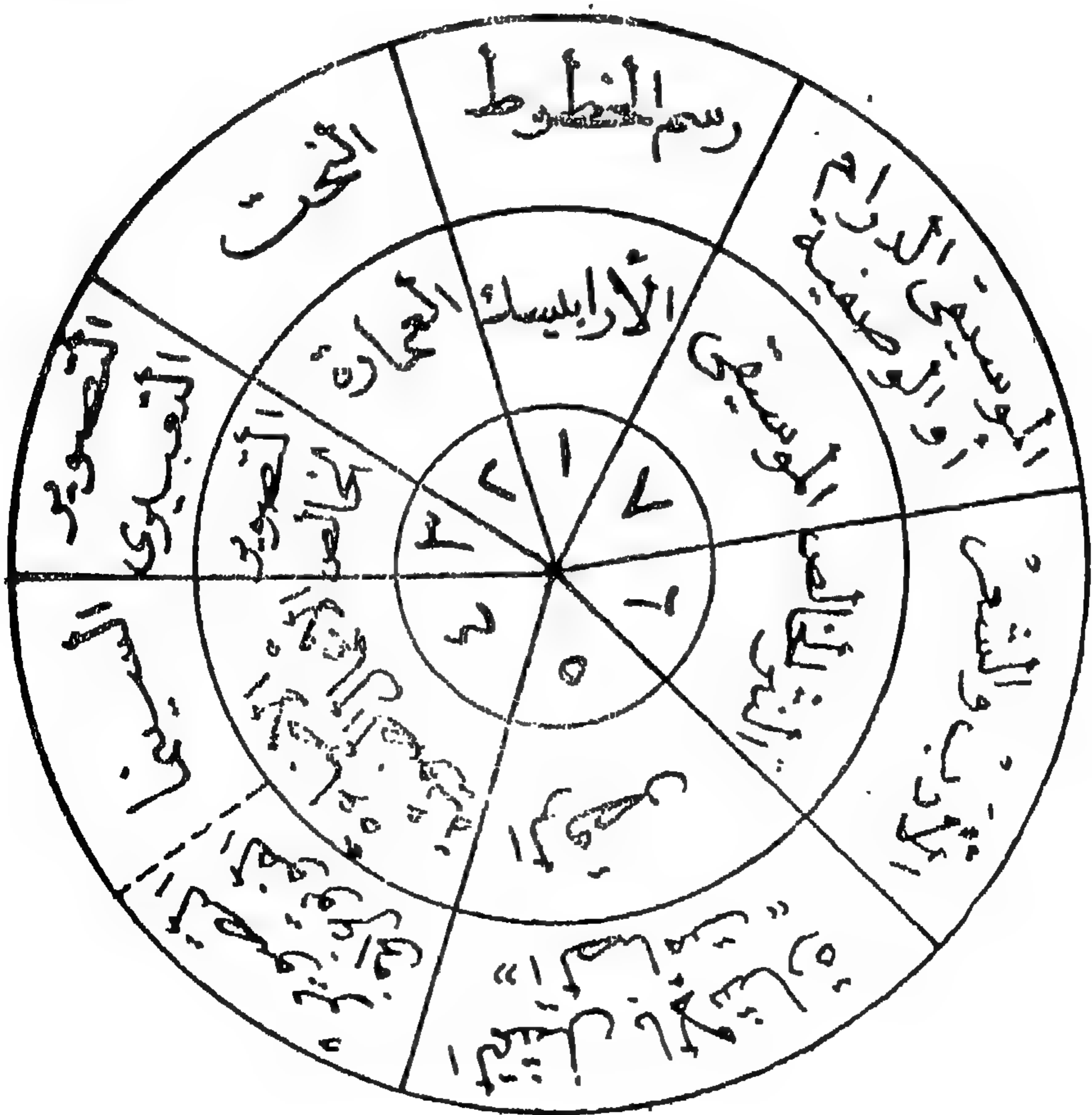
..

قسم شارل لالو الفنون إلى سبعة تركيبات هي تركيبات السمع (الموسيقى) والبصر (الرسم والنقش والسينما) والحركة (الباليه والرقص عموما) والعمل

٢ - علي عبد المعطي محمد لوبنتز ، ص ٢٥٦

2 — Emile van Bieme - L' espace et le temps chez leibniz et chez Kant, Alcan p 9٠8 p 196

(المسرح) والتأليف بين المواد الخام لتكوين صور (العمارة - والنحت -
وفن الحدائق) وتركيب اللغة والشعر وتركيب الحساسية (فن ممارسة الحب
وفن ممارسة الشهوة) - كما قسم لاسيما كس الفنون إلى : فنون الحركة (الرقص
والغناء والموسيقى) وفنون السكون (العمارة والتصوير والنحت)
والفنون الشعرية (الشعر الغنائي والقصص والتمثيل والأوبريت) أما
سوريو فلقد قسم الفنون إلى : فنون من الدرجة الأولى وهي على الترتيب :
الآرابيسك ، العمارة ، التصوير الخالص ، الإضاءة أو الأعمال الضوئية ،
الرقص ، الشعر الخالص ، الموسيقى . وفنون من الدرجة الثانية وهي على



الترتيب : رسم الخطوط ، النحت ، التصوير التعبيري ، السينما والتصوير
الفوتوغرافي ، التمثيل بالإشارة (المصامت) ، الأدب والشعر ، الموسيقى
الدرام أو الوصفية . ويقدم لنا رسما يوضح فيه تداخل الفنون . ويتكون
الرسم من ثلاث دوائر : الأولى لأرقام قطاعات الفنون ، والثانية لفنون
الدرجة الأولى ، والثالثة لفنون الدرجة الثانية .

والآن إذا أغفل جانب الأداء ، كما أراد ذلك أنصار هذه النظرية فترى
أى قسم من العقل يقابل فن العبارة مثلا ، وأيها يقابل فن الموسيقى ، وأيها
يقابل فن الشعر ... وهكذا ، وبمعنى آخر هل ينبع الشعر من نطاق معين في
العقل ، بينما ينبع فن النحت من نطاق آخر ؟ لقد كان ينبغى على أنصار هذه
النظرية أن يذكروا السبب فى أن هذا الفنان يبدع شعرا بينما الآخر يبدع
تصويرا ولا يقتصر على القول بأن الفكر المبدع هو أساس الإبداع الفنى
وحسب .

ثم لما أن نتساءل هنا لماذا يتجه هذا الفنان إلى فنون الحركة ، ويتجه غيره
إلى فنون السكون ، بينما يتجه ثالث إلى الفنون الشعرية ؟ ولماذا يبدع هذا فى
فنون تركيب السمع ، وذلك فى فنون تركيب البصر ، وثالث فى فنون تركيب
الحركة ؟ وكيف تفسر هذه النظرية اختلاف رجال الفن فى نوعية الفن الذى
يتجهون إليه ؟ ألا نجد أنفسنا فى حاجة إلى إضافة خصائص عصبية ومزاجية
وحسية تلحق لنا الضوء على مسألة اتجاء الفنان إلى فن دون آخر ؟ ألا يمنعنا
التعليم والتدريب مرونة معينة لفن معين ؟

هكذا يبدو واضحا أن القول بأن الفكر المبدع هو أساس أو منبع عملية
الإبداع الفنى هو قول ناقص مبتور ، لأننا لا نستطيع أن نفسر بهذا القول وحده

مسألة : لماذا يتجه هذا الفنان إلى فن معين بينما يتجه آخر إلى فن مختلف ، أو لماذا يتجه الفنان إلى مجموعة فنية دون أخرى ، والنقد الذي يوجه إلى النظرية العقلية في هذا الصدد هو أنها فشلت في تفسير تباين الإبداعات الفنية لدى الفنانين ، وذلك لعدمها التغاضي عن التفاصيل ، واتجاهها نحو قول تعميمي لا يستند إلى واقع الفن ذاته .

. . .

قال لسنج عن رافائيل فنان عصر النهضة ، لقد كان من الممكن أن يكون رافائيل مصورا عظيما حتى ولو قدر له أن يولد أشوه مقطوع اليدين ، ونحن نقول بكل علمية وواقعية ، أنه لو لا اليد لما أبدع رافائيل تصويرا عظيما أو حقيرا ، إن قول لسنج السابق هو نوع من المبالغة التي لا يحتمل بها العلم أو الفن . وذكر ما يكلا نجلو عن نفسه ، أنه كان ينفذ بفكره لا بيده ، وهو أيضا قول مرفوض ، فلو لا يد مايكلا نجو لما أبدع فيه الذي يدل على مهارة يدوية رائعة . ربما كان قول ما يكلا نجلو هذا قد عني به أن للفكر دورا هاما فيما أبدعه من فن ، ونحن لا نفكر هذا ، وإنما كل ما ننكره أن يكون للعقل الدور الاوحد في عملية الإبداع الفني . نحن لا نستطيع أن نتصور شاعرا فقد قدرة النطق والكتابة ، مما بلغ من قوة فكره الإبداعى ، ولا نستطيع أن نتصور مصورا فاقد البصر ، فاقد اليد ، كما لا نستطيع أن نتصور فنانا معاريا أو موسيقيا أو في النحت وقد شلت يده ... وهكذا . إن للحراس دورها ، وهي قد قدرت دورها في نظرية لا تدرك بهدر التنفيذ أو الأداء وأهميته ، ثم هل يستطيع من اختلت أعصابه أو اهتل مزاجه أن يبدع في مجال ما يسمى بالفنون الدقيقة ، والتي تتطلب دقة فائقة واتزانها مائلا وأعصابا مادية في تعامل الفنان مع نقوشه الدقيقة ، ولحسانه

الرقية ، ونفحاته الهامسة... الخ ألا يبدو أن كل نوع من الفنون يحتاج في إبداعه لقدرات حسية وعصبية ومزاجية ؟

إن النقد الذى يوجه إلى النظرية العقلية فى هذا الصدد هو أن عملية الإبداع الفنى لا يمكن أن تكون نتاج الفكر الإبداعي وحده ، فهى تحتاج إلى جانب دور العقل ، أدوارا أخرى للحواس والمزاج والأعصاب .

إلا أننا لابد أن نذكر أن مفكر عصر النهضة الكبير ليوناردو دافنشى - والذى عددناه ضمن أنصار النظرية العقلية بينما اعتبره فرويد مثالا طبيا للنظرية النفسية - قد تفرغ إلى دور العمل ودور الحواس إلى جانب دور العقل ، مع أنه أعطى أهمية ثانوية للحواس وأهمية رئيسية للعقل . فند ذكر ليوناردو « أن العبقریات تعمل قليلا وتفكر كثيرا... وهى تهرب بأيديهما عن كل ما حصلته وأدركته عقولها » . ونحن نوافق ليوناردو على ما ذكره من أهمية دور الفكر ، ولكننا يمكن أن نسأله من أين تدرك وتحصل العقول على ما تهرب عنه الأيدى ؟ يجيب ليوناردو ذاته « لما كانت الطبيعة غنية بالمشاهد والأجسام ، فأحسرت الإنسان أن يلجأ إلى الطبيعة ذاتها ، بدلا من الالتجاء إلى الذين أخذوا عنها » . ويقول فى نص آخر « يجب أن تكون بين الفنان والطبيعة علاقة قرابة ومودة . يشاهدها ، ويستمتع بها ، وبهاكيها دون وسيط ، ومن غير أن ينظر إليها من خلال نظرات غيره من المصورين » . ويقول « لا تسجل على لوحك ما يخالف الطبيعة التى هى معك ومرشدك الأول » . ويقول أيضا « إذا أردت أن تحصل على درجة مرموقة فى الفنون فاعمل على دراسة المجسمات والأشكال فى الطبيعة مبتدئا بدراسة تفاصيلها » . ومشاهدة الطبيعة والاستماع إليها ومحاكاةها والالتجاء إليها لا يتم إلا بواسطة عين ترى وأذن تسمع وأنف تشم ولسان يذوق وجاد يلمس ؛ أى لا يتم إلا بواسطة الحواس الخمسة للإنسان . ونستطيع

أن نقرر هنا أن الطبيعة يدركها العقل بواسطة الحواس ، وأن للحواس دورا رئيسيا فيما تفكر فيه عند ليوفاردو ، وأن هذا الفكر المنبثق عن الإحساسات يعطى إشارة البدء ليد المصور فيتم الإبداع الفني .

...

تحدث أرسطو منذ القدم عن عقل نظري وعقل عملي ، وتحدث كائلا أيضا عن عقل نظري (نقد العقل النظري الخالص) وآخر عملي (نقد العقل العملي الخالص) فإلى أي منها يمكن أن ننسب الإبداع الفني ؟ هل هو يعود إلى فكر نظري أم إلى فكر عملي ؟ أم لا ؟ وأن نضع إلى جوارهما عقل ثالث يمكن أن نسميه بالعقل الفني ؟ وإذا كان الأمر كذلك فما هو طبيعة هذا العقل الفني ، وما هو اختصاصه وكيف يتميز عن العقل العملي وعن العقل النظري ؟ ثم يمكن لنا أن نقرر أن هذا العقل الفني ينقسم إلى نطاقات يتوافق كل نطاق منها ويبدع في دائرة فنية معينة ، وبينما يتميز فنان بمطساق عقلي أكبر للموسيقى يكون موسيقيا ، ويميز آخر بنطاق عقلي فني أكبر للشعر يبدع في دائرة الشعر ... الخ أم ماذا بالضبط ؟ يبدو أننا لن نجد إجابة شافية عند التمسار هذه النظرية .

...

وهكذا كانت النظرية العقلية ، موجبة في جانب ، سالبة في عدة جوانب : فهي موجبة وصائبة من حيث أنها عزلت بمشكلة الإبداع الفني إلى مستوى الفكر الإنساني ، بعد أن كانت نظرية الإلهام أو العبقرية قد حلقت بها في آفاق الأسطورية والخيالية . لقد انتزعت النظرية العقلية هذه المشكلة من أحضان الشياطين والآلهة وربات الفنون لكي تعمد بها إلى أحضان الفكر ، ونور العقل .

وهي سالبة من حيث أنها لم تهتم بدور التنفيذ أو الأداء ، ولم تعبا بعمل الفنان ، أو تخارج أفكاره في هيئة أعمال إبداعية ، ولم تلتفت - وهي منغمسة في التأكيد والإصرار على دور الفكر - إلى أن ثمة أدوار أخرى للحواس والأعصاب والمزاج في عملية الإبداع الفنى . وكان نتيجة هذا أن حصرت نفسها في دائرة فكرية مغلقة ، أو في برج عاجى متفرد . ورغم هذا فلم تفلح في بيان مسألة أصل الأفكار الإبداعية . هل هي كامنة باطنة في العقل . أم أنها تكتسب بالحواس من ظواهر العالم الخارجى ، أم أنها جماع هذا وذاك ، كذلك لم تبين لماذا يتجه الفكر الإبداعى لدى فنان ما إلى فن معين دون آخر ، ولا كيف تختلف الفنون مع أن الفكر واحد ، وهي أخفقت أخيراً في تقرير إلى أى عقل ينسب العمل الفنى المبدع ، إلى العقل النظرى أم إلى العقل العملى أم إلى العقل الفنى المقترح . فلننتقل الآن إلى النظرية الثالثة وهي النظرية الاجتماعية .

• • •

٣ - أفاض السوسيولوجيون في بيان أهمية المجتمع في عملية الإبداع الفنى؛ فذهبوا إلى أن الفن ليس إنتاجاً فردياً بل هو ضرب من ضروب الإنتاج الجماعى، وأنه يتأثر بالأوضاع الاجتماعية والتاريخية « فالقن منها كان وليد عصره فهو يضم سمات ثابتة من سمات الإنسانية » (١) وهو « مشروط بالظروف الاجتماعية والتاريخية » (٢) أو هو « ظاهرة من ظواهر الوعى الاجتماعى لدى الناس المشروط بالشروط الاجتماعية والتاريخية والمتغير بتغيرها » (٣) . وهنا

١ - إرنست فيشر : ضرورة الفن ، ص ١٥ .

٢ - أ . د . بوزيتوف . الجمال فى التراث الكلاسيكى قماركسية اللينينية ، ص ١٥٢ .

٣ - تع . د . بوسيلوف . تطور نظرية الفن فى روسيا والمدرسة الجمالية الجديدة

تصبح الاستطيقا « شيئا تاريخيا حليا » (١) . ولقد ربط بعضهم بين الفن وبين الدين باعتبار الأخير ظاهرة اجتماعية ، وقرر آخرون أن « الفن قد نشأ بين جدران المعابد » (٢) .

كما أكد السوسيولوجيون على أهمية العمل ، واعتبروا الفن ضربا من ضروب الصناعة والانتاج الجمعي ، وتحدثوا عن عقل جمعي أو لاشعور جمعي ، واستعانوا بالفن البدائي والفنون الشعبية وبعبدا الحتمية وأن ليس ثمة خلق من عدم في تأكيد الوجه الاجتماعي للفنان . وتحدثوا عن أصالة نسبية ، إذ الفنان عندهم لا يبتكر أممالا جديدة كل الجدة بقدر ما ينحصر إبداعه في التأليف بين أفكار قديمة ، أو إحداث تعديلات وتطويرات فيما وصله من تراث فني سابق ؛ أو فيما وعاه من ظروف اجتماعية . وليس في الامكان — بحسب رأي هذه النظرية — إقامة الحدود الدقيقة بين القديم والجديد ، فثمة اتصال مستمر لا ينقطع ولا يتوقف .

ولاشك أن فضل هذه النظرية يتمثل في إلقاء الضوء على أبعاد جديدة لم تذكر من قبل وهي الأبعاد الاجتماعية والتاريخية ، كما أضافت بعد العمل والتفويض والآداء ، وتغلصت من الأساطير وغيبيات النظرية الأولى ، فكانت أكثر واقعية وأقرب إلى العملية ، وهي فوق هذا وذاك علمتنا أن مشكلة الإبداع الفني لا تتضمن أسراراً ؛ فإما من إبداع إلا ويمكن تفسيره بالرجوع إلى الواقع التاريخي والاجتماعي ، إن المجتمع بظروفه وعاداته وتراثه هو المبدع والموضوع معا في هذه النظرية .

...

1 — Hourticq : Enclopedia de Beaux - Arts. p. 28.

2 — Bayer; R: Traité d' Esthétique. p. 156.

تحدث أنصار هذه النظرية عن عقل جمعي ولا شعور جمعي : وما العقل الجمعي عندكم إلا المحصلة النهائية للوعي الاجتماعي ، أو هو عقول الأفراد وقد انصهرت جميعها ، ولتج عن إنصهارها ذلك ، عقل جمعي جديد لا نستطيع أن نميز فيه بين عقل فردي وآخر . ومن ثم تكون عمليات هذا العقل الجمعي ، وأساسه ، ودينامياته ذات طابع اجتماعي لا فردي . أما اللا شعور الجمعي فهو على ما يقول يونج « ينحدر من السابق إلى اللاحق ، ويكون متعلدا لدى الأفراد جميعا » بمعنى أنه يورث ويكون عملا بنظرية اجتماعية وتاريخية تمتد في التراجع إلى البدايات الأولى للإنسان ، وسوف تستمر في التقدم نحو الأجيال القادمة . ويريد أنصار هذه النظرية من قولهم السابق أن يثبتوا أنه ما من فكر أو فن إلا وهو صادر عن هذا العقل الجمعي أو عن ذلك اللا شعور الجمعي ، وما من فكر أو فن إلا وهو مطبوع بطابع سوسيولوجي تاريخي .

وبتطبيق هذا على دائرتنا التي نبحث فيها - وهي دائرة الإبداع الفني - نجد أنهم يقررون أن الإبداع الفني يصدر عن عقل أو لا شعور جمعي ، وهذا العقل وذاك اللا شعور تابعان ومتأثران بالمجتمع ، فالنتائج أنت المجتمع هو أساس عملية الإبداع الفني . وهم يقولون هذا لم يقعوا في لقد وجهناه إلى أصحاب النظرية العقلية ، وهو أنهم لم يعالجوا مسألة مصدر أو أصل الأفكار هل هي فطرية أم مكتسبة أم هي جماع هذا وذاك ، إذ من الواضح أن الأفكار تستند وترجع عند السوسيولوجيين إلى واقع اجتماعي له ظواهره الواقعية المتعددة . وليس ثمة ما يدعونا في مثل هذه النظرية أن نتحدث عن أفكار كامنة فطرية في كل عقل فردي ، يخلقها الله فينا كاملة غير محتاجة إلى سند واقعي أو شيء خارجي . لذلك نحن نقدر أن أصحاب هذه النظرية تجاوزوا ذلك العيب الذي وقع فيه أنصار النظرية العقلية .

والواقع أنه لا بأس من أن تكون عقولنا ويكون لاشعورنا مشبعان بالروح الاجتماعية والتاريخية ، ولكن هذا لا يفسر لنا - رغم ذلك - لماذا يتميز الفنان دون سائر الناس بالإبداع الفنى ، وبمعنى آخر إذا كان الناس حاصلين على عقل جمعى ولا شعور جمعى مثل الفنان ، فما الذى يميز الفنان إذن عما عداه من الناس ؟ أليس من الضرورى - والحسالة هذه - أن يتميز الفنان بشيء آخر عدا تميزه بالعقل الجمعى . هنا نجد فيشر يقول إن ذاتية الفنان لا تتمثل فى كون تجربته تختلف فى أساليبها عن تجارب غيره من أبناء عصره أو طبقته ، وإنما فى كونها أقوى منها ، وأوضح فى الوعى ، وأشد تركيزاً ولا بد لها أن تكشف عن العلاقات الاجتماعية الجديدة بحيث يعيها الآخرون أيضاً ، (١) .

ها هنا يبدو تميز الفنان حسبما ذهب فيشر فى قوة تجربته ، وشدة الوعى بها ووضوحها البين .. ولكننا نقول رغم ذلك أن هذا لا يمثل جواباً كافياً على السؤال المطروح ، إذ أن الفنان لا يتميز وحده بتلك الصفات التى أشار إليها فيشر ، فقد يشاركه فيها رجل الاجتماع أو الاقتصاد أو السياسة أو المخترع أو المكتشف بوجه عام .

وخلاصة هذا النقد الموجه إلى النظرية السوسيولوجية هو أن هذه النظرية لم تفلح فى بيان ما يتميز به الفنان المبدع عن سائر الناس ، فهو لا يتفرد بعقل أو لاشعور جمعى ، وهو لا يتميز بمفرده بوضوح الرؤيا وشدة الوعى وعمق التجربة ، ولا يعزى له أى تفرد اللهم إلا فى أنه يجيد حرفته ، ويتفوق فى

صناعاته ، ويضفي عليها طابعاً استعظيماً . ولقد ذكرنا من قبل أنه من بين سميات هذه النظرية الالتفات إلى عنصر التنفيذ أو الأداء أو العمل ، ولكننا ندرك الآن أن الإبداع الفني ليس أداء فقط بل هو أيضاً خلق أو ابتكار أو اختراع في مجال الفن وأن هذا الابتكار وذاك الاختراع لا بد أن يتفرد به أناس تميزوا عن الدامة بسميات ، وتفرقوا على غيرهم بصفات ، وهذا هو ما لم تنجح هذه النظرية في بياانه .

* * *

ثم كيف تتم عملية الإبداع الفني ابتداء من عقل جمعي أو لاشعور جمعي ؟ أي كيف يدع العقل أو اللاشعور الجمعي فناً ما ؟ حقاً إن هذه النظرية تتفوق على النظرية العقلية في قولها بأهمية عنصر الأداء أو التنفيذ ، وفي كونها لم تهمل مسألة أصل الأفكار ، ولكننا رغم ذلك لم نوفق في بيان كيف يدع الفنان فنه . كانت المسألة عند أنصار النظرية العقلية مسألة هيئة ، فالعقل الفردي بها فيه من قدرات ، يمكنه إذا تأمل وفكر وتخيل أن يدع في فن ما ، أما الآن وعند أنصار النظرية الاجتماعية ، فلقد ازدادت المسألة تعقيداً ، إذ ربما أنكر الناس فكرة لاشعور موحد تتوارثه الأجيال ؛ أو فكرة عقل جمعي هو نتاج الوعي الاجتماعي للأفراد مهبا تفاوتت قدراتهم الفكرية والفنية .

ومعنى هذا أن فرضية لاشعور جمعي وفرضية عقل جمعي يمكن أن يشك فيهما ؛ وإذا تم ذلك فإننا لا بد وأن نشك بالتالي في قيام عملية الإبداع الفني ابتداءً منهما . وليس معنى ذلك أننا لا نوافق على تشيع العقل البشري بخلفية اجتماعية وتاريخية ، بل معناه فقط أننا نرفض كل فرض لا يقوم على العلمية حتى وإن أدى إلى نتائج تتوافق معنا . ماتقوله هو أن العقل فردي وسيظل

كذلك وهو يتأصل موضوعاته ، وموضوعاته متباعدة عنه ، وليست كاملة فيه ، وهو يؤثر ويتأثر بوسطه ، ويتفاعل ويتعامل مع بيئته ذات المضمون الاجتماعي والتاريخي ، ورغم ذلك فثمة تمييز وتفرّد بين عقل وآخر ، فالفردية لا يمكن أن تعني ، مهما طمسناها الرجح الاجتماعية ، ومهما رددت من أصوات اجتماعية وتاريخية . إن النقد الذي يمكن توجيهه هنا إلى النظرية الاجتماعية هو أنها تمسكت بفرضية ميتافيزيقية (العقل الجمعي) وهذه الفرضية لا سند لها من وقع أو علم . وهي قد زادت المسألة تعقيداً حينما انتقلت من عقل فردي يمكن قياس قدراته ، ومعرفة عملياته ، إلى عقل جمعي لا ندرى ولا يدرون هم أين يوجد ، وكيف يكون ، وعلى أي نحو يعمل .

ولعل هذا النقد قد فطن إليه المعاصرون من ألسان هذه النظرية ، ولكنهم شاءوا في تمسكهم بنظريتهم أن يقيموا نوعاً من التوازن بين الفنان الفرد وبين الجماعة أو أن يعطوا للفرد دوراً ليس بذلك الأهمية التي عليها دور المجتمع . فهذا سيدني فنكلشتين يعترف صراحة ، بأن الأعمال الفنية هي من إنتاج فنانين أفراد ، ولكنه يسرع بعد ذلك مباشرة إلى تقرير ، أن الفن نفسه جزء من الحياة الاجتماعية ، (١) ويضطر فيشر إلى تأكيد دور ، الأنا ، خصوصاً في المراحل التاريخية الحديثة ولكنه يحمل ، الأنا ، بذور الفن . يقول فيشر « لقد خرجت (أنا) الجديدة من (نحن) القديمة ، وانتقل الصوت الفردي من الكورس ، لكن صدى من ذلك الكورس مازال يتردد في كل نفس . لقد أصبح العنصر الجماعي ذاتياً في صورة الأنا ، لكن المضمون الأساسي الشخصية بقي اجتماعياً ، (٢) بينما يرى آخرون قصور العقيدة الفردية في أن تخلق ميارا

١ - سيدني فنكلشتين ، الواقعية في الفن ، ص ١٤ .

٢ - إرنست فيشر . ضرورة الفن ، ص ٦٠ .

فنيا أو مرحلة فنية فقصارى ما تقوله العبقرية الفنية أن تدفع بطابعها العبقرى الفردى مرحلة ما من المراحل ذات المصدر الاجتماعى (١) أما أبعاد النظرية الاجتماعية فلقد وصلوا إلى أقصى ضروب النطرف في إبراز دور الفرد ، واكدوا على أن النشاط الفنى هو من بين ضروب النشاط البشرى أكثرها فردية ، وأظهرها تلقائية وأشدّها تعبيراً عن الحرية ، فأصالة الذوق والاحساس هي في صميمها واثمة ذاتية لا تقبل أية إحالة اجتماعية أو أى تفسير اجتماعى .. والفن ما هو إلا ظاهرة بشرية قد نبعت عن أصل فردى ولهذا يقرر ريبو Ribot أن الفن يبدأ من الفرد ويعود إلى الفرد ، (٢)

. . .

ارجع الآن إلى فرضية العقل الجمعى أو اللاشعور الجمعى وللشامل ما الذى يكون فى العقل الجمعى - لفنان ما - فيجعله نحاتاً أو رساماً أو موسيقياً ... الخ وما الذى ورثه هذا الفنان أو ذاك من لاشعور منحدر من الأجداد وجعله شاعراً أو مصوراً ... الخ ، وكيف ثم ذلك ؟ وبمعنى آخر كيف تمايزت الابداعات الفنية واختلفت نوا ودرجة لدى الفنانين مع أن العقل الجمعى واحد واللاشعور الجمعى موحد لدى الجميع فى مجتمع بعينه وفى زمان بعينه ؟ فإن قيل أن الفنان صانع يجيد حرفته ، وأن مهارته فى الصناعة هذه تأتته عن مجتمعه ، وأن هذا يتعلم ويحترف التصوير ؛ بينما ذاك يتعلم ويحترف الباليه أو الشعر ... الخ وأن هذا التعلم يتم عن طريق المجتمع أولاً وأخيراً ، وبلغه المجتمع ، وحسب الثقافة السائدة فيه ... الخ اجبنا أن مسألة التعلم واكتساب صنعة أو حرفة

١ - محمد على أبو ريان . فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، ص ١٨٨ .

٢ - زكريا ابراهيم . مشكلة الفن ص ١١٦ - ١١٧ .

تفترض وجود عقل فردي لاجمعي كما تفترض مهارة يدوية فردية إن كنا في مجال الحرفة أو الصناعة فالعقل الفردي هو الذي يكتسب خبرة المجتمع ، ويزود بها ، ويستفيد منها في إبداعاته ، كما أن اليد الفردية هي التي تكتسب المهارة وتعمل بها لا اليد الجماعية ، وبالإضافة إلى ذلك فإن اليد الفردية هي التي تنفذ إبداع الفنان في كثير من الأحوال ، ثم قد يأتي دور اليد الجماعية ، إذا كانت فكرة الفنان ، مما تستوجب التنفيذ والتطبيق على نطاق واسع .

وإذا مضينا في تحليلنا أكثر من ذلك ، فإن تفاوت الفنون ؛ س يرجع إلى أن هذا قد تعلم الموسيقى ؛ بينما تعلم ذاك النحت ، وتعلم ثالث التصوير وهكذا وأن الاتجاه نحو تعلم فن دون آخر ، قد يرجع إلى قدرات عقلية معينة واستعدادات فكرية وميول خاصة ، وأن هذه القدرات وتلك الاستعدادات والميول تنمى ويزداد إزدهارها عن طريق التعلم من البيئة الخارجية فإذا استوهم إنسان ما ، واكتسب كل ما يمكن أن يكتسب عن فن ما وزادت مهارته في فنه إلى حد فائق ؛ جاء في أغلب الأحيان ، دور الإبداع ودور الكشف .

وفي ضوء هذا التحليل ، يظهر جليا ، أن لادور على الإطلاق لما يسمى بالعقل الجمعي ، إن كان يوجه حقا ما يسمى بهذا الاسم ؛ فإذا أضفنا إلى قولنا هذا ما سبق أن قلناه من أن فرضية العقل الجمعي ؛ لا يمكن أن يبين تميز الفنان عن سائر الناس بالإبداع الفني ؛ لكان معنى هذا أن هذه الفرضية غير صالحة لتفسير عملية الإبداع الفني وتمايز الفنون .

...

ذهب دوركايم إلى أن الدين كنظام اجتماعي هو الأصل في نشأة الفنون

جميعاً ، (١) ووافقه ريموند باير في قوله المشهور « أن الفن إنما نشأ بين جدران المعابد » (٢) كما قرر فيشر ، أن الرابطة الوثيقة بين الفن والعبادة ظلت قوية ومتينة وأنها لم تضعف بعد ذلك إلا بالتدريج (٣) وهكذا قرر أنصار هذه النظرية أن « العقيدة الدينية كانت دائماً ذات أثر ملوس في كل الأطوار التي مر بها الفن » (٤) .

ونحن لا نوافق على هذا القول على إطلاقه ، ولا نوافق على تقرير قانون عام يربط بين الدين والفن . وقد يكون للدين بعض الآثار في نشأة الفنون ولسكننا ترفض أن يكون له كل التأثير . ذلك أننا لا نجد معابد أو أديرة عند جميع شعوب العالم ، فإن بعض القبائل الرحل لم تكن تهتم خلال عصور طويلة بإقامة أمثال هذه الأبنية الدينية ، على الرغم من أننا نجد لديها أعمالاً فنية تشهد بأنها لم تكن تجهل الفن ، بل إننا حتى لو رجعنا إلى عصور ما قبل التاريخ ، فإننا سنجد أن الإنسان قد عرف منذ العصر الحجري الأول كيف ينحت لنفسه بعض الأدوات والآلات الخاصة من العظم وحجر الصوان (٥) لقد ظهر الفن في الحياة المشاعية البدائية بشكلين : الشكل الأول هو شكل موضوعات النفع المادى مثل الأدوات والأسلحة ، فالأدوات البحرية ظهرت في العصر الباليوليتي الأدنى أو العصر الحجري القديم ، وكانت في البداية أسجارا بسيطة ثم تم انتقاؤها بسبب شكلها ، ثم جرى شطفها وأخذ في تشكيلها

١ - محمد علي أبو ريان . فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، ص ١١٩ .

2 - Raymond Bayer : 'Traité d' Esthétique, p, 159.

٣ - إرنست فيشر . ضرورة الفن ، ص ٥٤ .

٤ - عن الدين اصماويل . الفن والانسان ، ص ٣٤ .

٥ - ذكريا ابراهيم ، مشكلة الفن ، ص ١١٩ .

وذلك كخطوة أكثر تقدما ، ثم تمت إغادة تشكيلها تماما لخدمة الحاجة الإنسانية. وكانت صناعة الفخار إحدى الاتجازات الكبيرة التي قام بها المجتمع البدائي وهو يعيد تشكيل المواد لنلائم احتياجات الإنسان .

أما الشكل الأخير للفن فيتمثل في العادات العملية السحرية التي سادت المجتمع الماشعي البدائي ، وكان الفرض منها السيطرة على الطبيعة ... ففي الحياة البدائية كانت تقلد حركات الحيوانات التي يتم صيدها كما تقلد أجراءات الصيد نفسه ، كما كانت ترسم الحيوانات رسوما تحاكي - لأسباب متعلقة بالسحر - الحيوانات التي سيتم صيدها والصيد نفسه (١) ، فهو إذ يحاكيها يشعر في نفس الوقت بمقدرة على السيطرة عليها .

ويضيف فيشر إلى ما سبق وأنه ربما كان لجاذبية الأشياء اللامعة والبراقة والمشعة (لا بالنسبة للسكانثات البشرية وحدها ، بل وبالنسبة للحيوانات أيضا) ولجاذبية المنوز الخارقة ، دورهما في مولد الفن . وربما كان من مخاوفه أيضا المفريات الجنسية بأنواعها : الألوان العارخة ، الروائح النفاذة ، الجلود الجليلة والريش الرائع في دنيا الحيوان ، والجواهر والملابس الفاخرة وهياوات الغزل وإيماءاته في دنيا الناس . وربما لعبت دورا عاما إيقاعات الطبيعة العضوية وغير العضوية : قبض القلب ، حركة التنفس ، الإلتقام الجنسي ، والتكرار الإيقاعي لهذه العمليات وما يصحبه من متعة . وأخيرا وليس آخرا : إيقاعات العمل : فالحركة الإيقاعية تساعد العمل وتنسق الجهد ، وتربط الفرد بجماعة من البشر ، وكل اضطراب في الإيقاع يحدث أثرا غير سار لأنه يعرقل عمليات الحياة والعمل . وهكذا نجد الإيقاع متمثلا في الفنون على هيئة تكرار لعنصر

ثابت ، وعلى هيئة تناسب وصيغرية ، (١).

ويتضح مما سبق أن القول بأن الفن إنما نشأ بين جدران المعابد ، أو أن الدين هو الأصل في نشأة الفنون ، أو أنه كانت ثمة رابطة قوية ومتينة بين الدين والفن ، إنما هي أقوال غير دقيقة . لا تمثل واقع نشأة الفن ، ولا تعبر عن بداياته الحقيقية .

• • •

قدم لنا ابن استطيقا حتمية لائس فيها ولو يصيضا ضئيلا من ضوء الحرية وزعم أن العمل الفني متعدد تحديدًا صارما ، مجموعة من العوامل الخارجية تتمثل في : الجنس وهو مجموع الاستعدادات الفطرية الوراثية التي تتحكم في كل شعب من الشعوب بوصفه منحدرًا من سلالة خاصة ، والبيئة باعتبارها الوسط الطبيعي الذي يحيا فيه الفنان ، والتاريخ أو الزمن باعتبار أن الزمن المحدد يلبس فنانا عصره بطابع موحد . وهكذا تتم عملية الإبداع الفني بعوامل الجنس والبيئة والتاريخ .

ونحن إذا وافقنا ابن على قوله هذا باعتبار أن للبيئة والجنس والتاريخ آثارها على عملية الإبداع الفني ، فإننا لا نوافقته على طمس معالم الفردية طمسا كاملا ، ويحق لنا أن نسأل ابن : أين نفسية الفنان وفرديته وحرية ؟ أليس ما يجعل الفنان الملمم أو العبقرى فنانا بمعنى الكلمة إنما هو شخصيته المستقلة ، وأصالته الذاتية وتميزه عن عامة الناس ؟ وهل يمكن أن يكون الفنان فنانا حقا دون أن يكون صاحب شخصية في فنه ، تجعله مختلفا عن العامة ، متميزا عن غيره حتى من الفنانين ، صاحب جودة وأصالة وطرافة ؟

الواقع أن تين لم ينتبه إلى نوعية الظاهرة الاستطبيقية ، ولم يفتن إلى تمييزها عن الظاهرة الاجتماعية . فاستحال ، الظاهرة الاستطبيقية عنده هل ومشكلة الإبداع الفني ذاتها إلى مشكلة آلية تخضع في تحليلها إلى قوانين الميكانيكا (١) . هل إننا لا نتجاوز الحد إذا قلنا أن تين أراد للاستطبيق أن تخضع للمنهج المتبع في العلوم الطبيعية والذي يعتمد على التصنيف Classification (٢) فجاءت حتميته المتزمته التي لم تنظر إلى الفن باعتباره نشاطا قائما بذاته ، ووصفه طريقة خاصة في المعرفة ، لها حقيقتها الخاصة وغايتها المحددة . حقا أن للفن علاقات ضرورية بالظواهر الاجتماعية والطبيعية ، ولكن من المؤكد أن الفنان يستجيب للمعيار البشري وللجمال الطبيعي والفني استجابة خاصة تميزه عن غيره من رجال الدين أو الأخلاق أو الاقتصاد أو عالم الطبيعة . بل وتميزه عن غيره من الفنانين أيضا .

والحق أن تميز الفنان عن غيره من العلماء والفنانين ، وفرديته ، وجدته ، وأصالته ، هي التي جعلت هربرت ريد يقرر أن ممارسة الفن وتقديره لهما هويتان فرديتان (٣) فالفن إنما يبدأ بوصفه نشاطا فرديا ، وهو لا يتعمق في سياق الحياة الجماعية إلا بقدر ما يستطيع المجتمع أن يتعرف على تلك الوحدات الخاصة من الخبرة ، مستوعبا إياها في صميم وجوده الجمعي .

ومعنى هذا أن الفنان لا يصدر بالضرورة عن المجتمع في إنتاجه الفني ، وإنما هو يسهم في تكوين التراث الجمالي لمجتمعه ، بقدر ما يفجح في إضافة

1 - Lalo, ch : Notion d'Esthétique p. 74.

2 - Lalo, ch : introduction à l'Esthétique. p. 251

3 - Read; H., Art and Society. p. 7.

خيوط جديدة إلى ذلك النسيج الحضارى الذى يتألف منه كيان المجتمع نفسه .
وبعبارة أخرى يمكننا القول بأن الفن ليس ناتجا فرعيا أو ظاهرة ثانوية
تترتب على الترقى الاجتماعى ، وإنما هو عنصر من العناصر الأصلية الهامة التى
تدخل فى تركيب المجتمع نفسه . وهذا إلى أننا حينما نلقى من حساننا تلك
القيم الجمالية ، التى يأتى بها الفنان ، لى تقتصر على النظر إلى تلك « التكوينات
الاجتماعية » التى يصدرها الجمهور ، فإننا عندئذ إنما نجعل من الدراسة الاستبطانية
دراسة إحصائية للكراه ، بدلا من أن نهتم بدراسة « العمل الفنى » نفسه
باعتباره الموضوع الأصيل للباحث الجمالى (١) .

وليس صحيحا ما يزعمه تين وأتباعه من أن لكل حقبة تاريخية مجموعة
خاصة من التصورات الجمالية والصنائع الفنية والسمات الطرزوية بحيث لا يشذ
عنها كل فناني هذه الحقبة أو تلك ، وكان كل فنان صورة مكررة لكل فنان
آخر . وبالتالي ليس صحيحا أن يكون ميكائيل أنجلو متشابها تماما مع
ليوناردو دافينشى ورافائيل بحجة إنتمائهم إلى عصر واحد ، فثمة فروق فردية
لا تخفى على عين أى باحث بين كل منهم . وليس صحيحا أيضا أن كلا من
وبستر وفورد وما سينجر وابن جونسون وفليشر كانوا متماثلين تماما مع
شكسبير . نحن بطبيعة الحال لا نوافق على أن يكون شكسبير أو غيره ظاهرة
مشيرة هبطت من السماء على حين فجأة ، بل ونقرر أن شكسبير قد تأثر بفناني
عصره وما قبل عصره ، ولكن كل ما ننكره هو فكرة تماثل وتكرار الفنانين
وكان لا فرق بينهم ، ولا تمايز ، ولا خصوصية .

لقد أدت حتمية تين إلى طمس معالم الفردية ، بل وطمس عملية الإبداع

الفنى ذاتها ، والنظر إليها باعتبارها رابطة إلى الظاهرة الاجتماعية ، ومتداخلة فيها ، وخاضعة لقوانينها . فى حين أن الإبداع الفنى ، بل والظاهرة الاستطيقية بوجه عام ، لها نوعيتها ، وخصائصها ، وهاتالى فإن لها طبيعة مختلفة ، وعمليات متباينة ، وخصائص متفاوتة .

وهكذا كانت النظرية الاجتماعية موجهة من جوانب سالبة من عدة جوانب : فهى موجهة من حيث أنها أضافت إلى مشكلة الإبداع الفنى أبعادا طالما كانت محتاجة إليها ؛ وهى الإبعاد السوسيولوجية والتاريخية ، كما اهتمت ببيان أهمية عنصر الأداء أو التنفيذ ، وهى فى تأكيدها على ما سبق ، وفى إرجاعها للإبداع الفنى إلى الواقع الاجتماعى والتاريخى ، استطاعت أن تتخلص من حو الأساطير والخرافات وعالم الأسرار والغمييات ، كما يرجع الفضل إلى هذه النظرية فى تحديد مصدر الأفكار الجمالية ، ذلك التعديد الذى أغفلته النظرية العقلية .

أما الجوانب السالبة فتتمثل فى أن هذه النظرية لم تغلح فى بيان ما بين الفنان عن غيره من الناس ، والذين يشاركونه عقله الجمعى أو لاشعوره الجمعى ، كما لم تغلح فى بيان لماذا يبدع الفنان فى فن معين دون آخر ، ولا كيف تتم عملية الإبداع ابتداء من عقل جمعى أو لاشعور جمعى كما أن هذه النظرية لم تنبه إلى نوعية الظاهرة الاستطيقية ، واختلافها عن الظاهرة الاجتماعية ، مما نتج عنه فى آخر الأمر طمس كامل لمعالم الفردية ، والحرية اللازمة للإبداع والعمل الفنى . ولقد أدى هذا الطمس إلى ردود فعل عنيفة تزعمها أنصار الاحتمية ، وساعدهم فى ذلك أن يبدأ الحتمية الذى سيجعل على علوم الفيزياء والفلك والميكانيكا وحتى علم النفس قد بدأ يتهاوى مع ظهور النظرية الذرية التى تتوافق

مع مبدأ الاستمعية ، وهنا ظهر ما يسمى بالذرية الطبيعية ، والذرية المنطقية ... وهكذا . وكان على النظرية السيكولوجية - التي سندها للنقد والتحليل توا - أن تفسر الابداع الفنى بإرجاعه إلى الفرد ولاشعوره ، وأن تعطينا بدورها بعدا جديدا ليس هو الإلهام أو العقل المفرد أو المجتمع أو التاريخ وإنما هو النفس الفردية بكل ما تحمله كلمة فردية من معنى . فلننتقل الآن إلى تحليل ونقد النظرية النفسية .

٤ . أراد أصحاب النظرية السيكولوجية أن يتناولوا مشكلة الابداع الفنى وهى مبتعدة عن أية مصادر خارجية ، كأن يكون الابداع ناهيا عن إلهام إلهى ، أو عن تأثيرات سيكولوجية ، أو إلهام تاريخية تستند على أفعال إنسانية خارجية . كما ذهبوا إلى رفض أن يكون العقل أو الوعى هو أساس عملية الابداع . وراحوا يفتشون عن مصدر آخر للابداع : وجدده فرويد فى اللاشعور الشخصى ، وارتكزت الحركة الدربالية فى القرن على مثل هذا اللاشعور ، بينما وجدده يوفج فى اللاشعور الجمعى . ومن هنا كانت دعوة أنصار هذه النظرية بضرورة التخل عن الواقع الخارجى نهائيا والاندفاع فى الواقع الباطنى ، (١) . وكان اتجاههم نحو الحد من رقابة وتدخل العقل الواعى الذى يعطوا الفرصة كاملة للعقل الباطن ، الذى هو عندهم منبع كل صدق وكل حقيقة . يقول فرويد ، إن العقل الباطن يهبنا حقيقة أصدق من الحقيقة العليا ، فى حين يعمل العقل الواعى إذن تقليدى غي ، بدليل أن هذا العقل عاجز عن تجنب البشرية ويلات الحروب ، .

وفي حين أن الحركة السيريالية في الفن قد تابعت فرويد متابعة تامة ، فإن يونج - رغم اتقائه مع فرويد في أن اللاشعور هو منبع الإبداع الفني - قد اختلف عنه في عدة نقاط : فبينما اللاشعور شخصي فقط عند فرويد فهو شخصي وجمعي عند يونج (١) . وفي حين أن علة الإبداع عند فرويد تكمن في ضغط مركب أوديب على نفسية الفنان من جهة ، وفي ضغط الواقع الخارجي عليه من جهة أخرى ، مما يدفع الفنان أن يجد في الفن وسيلة للاشباع الخيالي لبعض حاجاته ، فإن علة الإبداع الفني عند يونج تتمثل في ثقل اللاشعور الجمعي في فترات الأزمات الاجتماعية مما يقلل من اتزان الحياة النفسية لدى الفنان ، ويدفعه إلى محاولة الحصول على اتزان جديد . وفي حين بين فرويد أن عملية الإبداع تتم بواسطة النفس ، إذ الفن عنده ماهر إلا نتيجة لقوى الغرائز ، بين يونج أن عملية الإبداع تتم بانسحاب اليبود من العالم الخارجي ، وارتداده إلى الذات ، وما يترتب على ذلك من اضطراب في مادة اللاشعور الجمعي ، ولقد استعان يونج في بيان ذلك بعملية الإسقاط التي تتركز عند الفنان على الحدس .

ونظرا لأننا عرضنا هذه النظرية عند فرويد أولا ثم عند أنصار الحركة السيريالية ثانيا ، ثم عند يونج ثالثا وأخيرا ، فإن تقدمنا للنظرية السيكلوجية سيسير على نفس هذا الترتيب . على أن نضع في اعتبارنا أن النقد الموجه إلى

٧ - عن اللاشعور الجمعي والنماذج البدائية والرجوع إلى الماضي لاصلاح الحاضر أنظر

مؤلفات يونج ،

A — The integration of the personality, Kegan paul, 1941.

B — Modern man in search of a Soul, Kegan paul, 1941.

C — Contributions to Analytical psychology, Kegan paul, 1942.

فرويد هو نقد موجه أيضا إلى مدرسة التحليل النفسي، خصوصا أولئك الذين لم ينتقروا على فرويد وما تبعوا منهجه ونظريته .

أولا : النقد الموجه إلى فرويد وتأهية من مدرسة التحليل النفسي :

اهتم فرويد وتلامذته من أنصار مدرسة التحليل النفسي بمسألة منبع العمل الفني ، وركزوا في بحثهم لمسألة الابداع الفني على الإجابة على السؤال : من أين للفنان إبداعاته ؟ وأجابوا جميعا على هذا السؤال بأن الفنان يحصل على تلك الإبداعات ، وتنبسح لديه من اللاشعور . وهم يركزون على ذلك غفلوا عن جوانب كثيرة رأينا أنها تتصل بعملية الإبداع اتصالا وثيقا ، فهم لم يحدثونا عن كيف يحدث الابداع من بدايته إلى منتهاه ، ولم يذكروا أى شئ يتعلق بجانب التنفيذ أو الأداء ، ولم يبينوا لنا لماذا يتجه هذا الفنان إلى إبداع في فن معين دون آخر ، وكل ما اهتموا به هو قولهم بأن اللاشعور هو منبع الابداعات الفنية وحسب ، ولهذا فإن تناول فرويد وتلامذته لمشكلة الابداع الفني هو تناول قاصر مبتور لا يدرس المشكلة من كل جوانبها .

وبالإضافة إلى النقد السابق ، يوجد نقد آخر يدور حول المنهج الذى استخدمه فرويد وتلامذته ، فهذا المنهج أراد له فرويد أن يكون منهجا تجريبيا علميا يبدأ بملاحظة الواقع وتجربتها ، وعن تلك الملاحظة والتجربة ينشأ في ذهن الباحث فكرة عامة ، أو فرض من الفروض ، يكون بمثابة فكرة تفسيرية ، أو اقتراح تفسيري مؤقت ، ثم تأتي مرحلة أخرى يتحقق فيها الباحث من صدق فرضه أو فروضه ، بأن يقوم بملاحظات وتجارب حاسمة وموجهة تدنيه على التحقق من صحة هذا الفرض أو ذاك ، والفرض الذى يثبت أمام هذه الملاحظات والتجارب يصبح قانونا علميا ، وما لا يثبت أو ما يرفضه الملاحظات

والتي يجب ترك ويميل (١) .

نعم إن فرويد قد ذكر أن على التحليل النفسي أن يلتقى بأسلحته أمام الفنان الخالق (٢) وأن طبيعة الإبداع الفني بعيدة عن متناولنا بواسطة التحليل النفسي (٣) . لكن محاولاته وكتابات وكذا محاضرات وكتابات تلامذته من أمثال جونز E. Jones وهانز ساكس H. Sachs وأورتورانك O. Rank وهريل A. Brill وشارل بودوان C. Bondouin وأتوفينسكل O. Fenickel وبراون J. F. Brown وأدموند برجلر E. Bergler تشهد كلها بأنهم حاولوا دراسة الفنان وإبداعه الفني بمنهج علمي تجريبي هو عديم منهج التحليل النفسي .

والنقد الذي نوجهه إلى المنهج الذي استخدمه فرويد وتلامذته هو أن هذا المنهج لم يكن علميا تجريبيًا إلا من حيث الشكل وحسب ، وهو لم يبدأ من اقتراح مؤقت أو فرض أو فكرة عامة يمكن أن يطرحها جانبًا إذا لم تؤيد الملاحظات والتجارب صحتها ، بل بدأ بحته عن ليوناردو وبحته الآخر عن ديتويفسكي بنظرية راسخة لديه لاسيما إلى تعديلها أو دحضها ، بل لا بد — وهذا تعسف كبير منه — أن تكون الوقائع أيًا ما كانت مؤيدة لها . وما دام أنه يبدأ بنظرية راسخة فإن عليه بعد ذلك أن يتقن ويختار وقائع وظواهر معينة تؤدي في نهاية الأمر إلى تبرير نظريته ، فالمسألة إذن عند فرويد ليست منهما علميا يتكون من خطوات متتالية ، كل مرحلة تتلو الأخرى ، إن المسألة

١ — انظر « المنطق ومناهج البحث العلمي » للمؤلف ، الباب الثالث ، دار الجامعات

المصرية الإسكندرية ١٩٧٧

٢ — فرويد « ديتويفسكي وجريمة قتل الأب » ، ص ٩٤

٣ — فرويد « ليوناردو دافينشي » ، دراسة في السيكولوجية الجنسية ص ٩١ .

عنده هي نظرية يختار بنصف ما يتوافق معها من أحداث أو وقائع لتبرير ما .
فإن هدت له وقائع أو ظواهر لا تتسق مع نظريته فإما أن يهملها ، وإما يهمل
نفسه كثيرا كي يفسرها في النهاية تفسيرات تتسق وهذه النظرية ؛ أو كي ينطق
هذه الوقائع وتلك الظواهر بما لا تحتويه أو تعبر عنه ، وإنما بما يعبر عن الخط
العام لنظريته ، تلك التي تلقى الضوء على المسائل الشبقية خصوصا في مرحلة
الطفولة والتي لم تسمح النظم الاجتماعية بأشباعها فصبغت في اللا شعور .
ومنحاول الآن بيان نماذج من هذا النصف في إلتقاء الظواهر وتفسيرها بما
يشتمل مع النظرية .

فقد حاول فرويد في بحثه عن ليوناردو دافنشي إلقاء كل الضوء على طفولة
الفنان ، وأخذ يفسر الحلم الذي أورده ليوناردو وهو حلم النسر تفسيرات
تشتمل مع نظريته ، فيها الكثير من التعمت وإطلاق المسائل بما لم يكن فيها أصلا .
فلكي يعطى فرويد ذلك الحلم دلالاته الشبقية ذكر أن النسر ضرب ليوناردو
عدة مرات بذيله على شفتيه ، وذلك لكي يمال بين ذيل النسر وبين عضو
التذكير ، مع أن هذا النص قد ذكر في مواضع أخرى على أن هذا النسر أخذ
يلبس بمخاضيه على شفتى ليوناردو مرات عديدة ، وكأنه يؤكد أن ليوناردو
سوف يتحدث عن الأجنية طوال أيام حياته ... (١) وهما هنا فليس تحريفا
في النص حيث استبدل فرويد الجناحين بالذيل للاستفادة في استنتاج دلالات
شبقية نخدم نظريته .

على أن الأمر لا يقتصر على هذا ، إذ لجأ فرويد بعد ذلك لتأويلات غريبة
بغية إثبات أن النسر في الحلم ما هو إلا أم ليوناردو فقرر أن الأم تمثل في

نقوش قدماء المصريين الهيروغليفية بصورة النسر، وأن المصريين كانوا يعبدون إلهة اللائمة رأسها تشبه رأس النسر، وأن اسم هذه الإلهة ينطق موت Mut التي تحصل بعض التشابه مع الكلمة الألمانية Mutter ومعنى الأم . ونحن إذا افترضنا صحة هذه المعلومات التي أتى بها فرويد ، فإن نستطيع أن نوافق على أن ليوناردو قد عرف هذا ، خصوصا إذا علمنا أن أول من نجح في قراءة اللغة الهيروغليفية كان فرانسوا شامبليون الذي عاش بين عامي ١٧٩٠ - ١٨٣٢ أي بعد وفاة ليوناردو بأعوام طويلة تزيد على القرنين .

ثم يضيف فرويد أن ليوناردو ربما علم بأن هذا النوع من الطيور لا توجد فيه إلا تصور إناث من دراسته للتاريخ الطبيعي ، وبما كان يردده آباء الكنيسة من أن هذه الطيور تلحق بواسطة الريح أي بدون نسر ذكر تماما كما تم ميلاد المسيح بدون أب ذكر ، وأن الآلهة Mut تشكلت على هيئة قضيبية ، فكانت ذات طبيعة أنثوية ذكرية ، وأن إيزيس وساتحور ونيث في مصر وأثينا إلهة اليونان صورن في الأصل وهن مخنثات أو مزدوجات الجنس ، وكذلك إلهة الطائفة الديوالوسيونسية وأفروديت . وهو يذكر ذلك كله كي يماثل بينه وبين اعتقاد ليوناردو في طفولته بأن أمه وجميع الأشخاص بما فيهم النساء يملكون عضوا مثل الذي يملكه هو ، ولكي ينطق ليوناردو العاقل بالقول التالي ، في ذلك الوقت حينما وجهت فضولي الشديد نحو أمي ، كنت لا أزل أحكم بأن لها عضوا تناسليا مثل عضوي » ولكي يضيف فرويد إلى ذلك قوله « تلك شهادة أخرى من بحث ليوناردو الجنسي السابق لأوانه ، أصبحت في رأينا حاسمة في حياته كلها ، (١) .

نحن نقول بدورنا أن مسألة الطير أو مسألة الطيران ~~يمكن~~ يمكن ألا تراها بالدافع الشبقي الذي كبتته الظروف في لا شعور ليوناردو في أيام طفولته الأولى ، ويمكن أن يفسر هذا الحلم بعيدا عن دلالاته الشبقية ؛ فإذا هدنا ذيل النسر بالجناحين ؛ وإذا أضفنا نصوصا أخرى ~~ذهك~~ ذهك ليوناردو نفسه ولم يوردهما فرويد ؛ تبين لنا أن مسألة الطيران لا تعدو أن تكون مسألة معرفية وعلمية صرفة لا اتصال لها بالدوافع الشبقية . يقول ليوناردو : هذا الذي يعرف كل شيء يمكنه أن يفعل كل شيء ، على الإنسان أن يعرف ، وستكون له أجنحة يسبح بها في الفضاء ، كما سجل ليوناردو في مذكراته ما يلي : « من الحبل الذي أخذ اسمه من (فنش) أى الفاتح أو القاهر ... الطير الأعظم ... سوف يخلق في الفضاء لأول مرة رجل فوق ظهر جمجمة كبيرة عظيمة .. وسوف يملأ ذلك الكون عجبا ، ويملأ الكتب والاسفار بشهرته ، وستنطق ذكرى هذا المجد والجلال في المكان الذي ولد فيه هذا الجمع العظيم » .

والثابت أن ليوناردو كان مهتما تماما بالطيران وبمحاولة إيكاروس بن ديدالوس ، وأنه خط بقلمه الكثير من المشروعات المتعلقة بالطيران وبإنسان الطائر ، بل مات أحسدا قلامذته وهو جيوفاني من محاولة طير له ، والظاهر أن مسألة الطيران ارتبطت عنده بنواحي دينية لا بنواحي شبقية كما يذكر ذلك فرويد . وسوف نذكر هنا ما حدث لجيوفاني وسنرى أن نواحي دينية وروحانية فلسفية قد دفنته إلى ما حدث .

فحينما دخل ليوناردو إلى مسكنه ذات يوم ، وجد في إنظاره الميكانيكي « أسسترو » وهو ينشد هذه الأغنية التي يقطع بها مثل الوحدة ويخفف آلام المرض :

تصبح الطيور ... تصبح الطيور

تطير الكراكي ... تطير النسور

وسط سديم الشمس ...

حيث لا أرض هناك .

تظهر الكراكي ... تطير الكراكي

تصبح الطيور ... تصبح الطيور .

وأسترو هذا كان من مساعدي ليوناردو ، وقد انكسرت ساقه في

عائلة الطيران ..

وقد شعر ليوناردو ، بالاكئاب عند سماع هذه الكلمات المنظومة ، فوق

ما كان يحس به أصلاً من ضيق نتيجة لطول طوافه في يومه وفي حنان وإشفاق

سأل الأستاذ مساعده :

ما هذا ؟ أسترو 11 وقد وضع يده فوق رأس المريض ، الذي أجاب :

لا شيء يا سيدي .. لا شيء .. لا شيء يخصني ... ولكن جيوفاني ... من

المؤكد أنه الآن أحسن حالا مما كان من قبل ... قد أخذ الجناح ... ويحببه

ليوناردو : ماذا تقول ... أسترو .. أين جيوفاني ؟

وأحسن ليوناردو على الفور بما اتبأ به من حزن وأسى وضيق ، واضطراب

في دقائق قلبه من أجل تلميذه جيوفاني ، ثم طلب من مساعده أسترو أن يرشده

على مكان جيوفاني . وثو كاً المساعده على عكازته وصعد فوق الدرجات القديمة

البالية ، وليوناردو يتبعه ، مأخوذاً ، قلقاً على تلميذه ، متألماً آسفاً على ما

أصاب مساعده من هزات . وفجأة يشير أسترو إلى غرفة يتدلى من سقفها

جسم جيوفاني ، ويقول الأستاذ : لا تخف هذا هو جيوفاني قد استراح ..

لقد طار ، قد انتمت كل متاعبه ولم يعد في حاجة إلى التفكير ، أو الهذيان ،
أو الصياح والعويل .

ويشهد ليوناردو هذا المشهد الأليم ، وهو صامت لا يتكلم ، أو يشير ،
أو يسأل ، أو يهيب . وبعد برهة قصيرة ، أحس أنه طال أمدها ، لسمع صوت
ليوناردو وقد غيرته الآخزان ، ومد من قوته الأسى ، يتنادى في همق وحنين:
جيوفاني !! ويشحب لون وجهه ويكفهر .. ويندفع نحو الجسم المدلى بمحاول
إصلاح اتجاه رأسه ، ويلمس يده الباردة ، والجسم يتفرج ذات اليمين وذات
اليسار من أثر لامة الأستاذ ... بينما يتجه أسترو نحو نافذة تطل على مدينة
روما والرقعة الخضراء الريف المجاور ، ويجارى المياه الرومانية العالية بلونها
الداكن ، والسماء من خلفها . وتمتد ذراعاها خارج النافذة ، ملوحا بها في الفضاء
كأنهما جناحا طائر . ويتروم منشدا : تصبح الطيور . تصبح الطيور ...

وتمر بضعة أيام على هذا المشهد ، ويحول ليوناردو فحص مخلفات جيوفاني
من أوراق ويحد بينها مذكراته اليومية ، فيأخذ في تصفحها بشيء من الدقة ،
ليكشف أسباب ما وقع فيه جيوفاني من حيرة وإرباك ، واختلال في قوى
العقل . ويجد ليوناردو نصا في مذكرات جيوفاني يعرف منه أن أسبابها أو
تصورات دينية بالإضافة إلى تخطيطات ليوناردو ومشروعه عن الطهران هي التي
أدت إلى ما وقع لجيوفاني . في هذا النص يقول جيوفاني :

« في يوم من الأيام الماضية ، في رواق دير (فرايندتر) عرض على
راهب ، كان قد قدم من أثوس Athos ملقا من (الرق) أى ورق البارشمان ،
عليه رسم لشعار ملون يمثل صورة (يوحنا البشير المجنح) وهذا الشعار
المرسوم ليس له وجود في إيطاليا ، لكنه جاء نقلا عن الأيقونات الإغريقية ،

أعضاء جسمه رفيعة طويلة ، وجسمه مغطى بدثار من شعر الجمل ، يبدو كأنه ريش طائر .

التفت - ها أنذا سوف أرسل ملاكى - الذى يتولى فتح الطريق أمامى ،
والرب الذى تبحث عنه سوف يملأ المعبد ، وحتى ملاك المعبد سوف يهربك ...
التفت ... سوف يأتبك الرسول ... وهذا الرسول على كل حال ، ليس
ملاكاً ، ولا روحاً ، ولكنه كائن له أجنحة ضخمة .

وفي سنة ١٥٠٢ آخر سنة فى حكم الوحش القرمزى ، البابا الإسكندر
السادس ، الراهب الأوغسطينى الذى كان حينذاك بروما ، تحدث عن جسم
بجنح ، عدو المسيح ، يتربع على العرش بمقعد الإله الأعلى فى اورشليم ...
هذا الوحش الذى يهب النور من السماء ... سوف يقول للناس ... سلام
هذا الارتباك والحيرة ؟ ... ماذا تريدون ؟ ... أيها الجيل الملعون المتمرد ؟ ...
هذه هى العلامة التى يطلبونها ، وهى ظاهرة تنطبع فيكم ... سترون ابن
الإنسان قادماً من بين السحب ، ليقوم بينكم قاضياً بحكم بين أسياتكم
وأموالكم ... هكذا سوف يقول ...

وستكون له أجنحة ضخمة من نار ذات لهب ... يدبر أحوالكم بدهاء
الابالسة ومكر الشياطين : ويرتفع إلى السماء بين جلبة صوت الرعد ووميض
البرق ، يحيط به تلاميذه وأتباعه فى ثوب الملائكة المجنحة .

ويعقب هذا بضع بقايا كلمات متقطعة ، مشطوبة فى كثير من ملاحظاتها ،
كُتبت فيما يبدو ، بيد مهتزة مرتعشة غير مستقرة ، تقول :

يبدو لي كأن ملامح عدو المسيح تشبه فى وصفها وتفصيلها ملامح المسيح
هذاته ... ومن هذا الذى يمكنه أن يكشف عنها ، أو يتعرف على الواحد من

الآخر ؟ ومن يمكنه مع إغراء ذلك أن يقف دون التباس ؟ ... واللغز أو السر الكبير الأخير هو الأسى العميق الذى لم يعرف له فى هذا العالم مثيل .

ووجد ليوناردو فى بداية آخر صفحة فى المذكرة ، بخط غير ثابت الأسلوب والبيان ، يحتمل أن يكون قد كتب بعد فترة طويلة من كتابة ما سبق ؛ هذه العبارة :

« الجنة البيضاء تظهر دائما فى كل مكان .. عليها اللعنة ... السر الأخير .
يبدو الاثنان واحدا ؛ المسيح وعدوه ، يبدوان واحدا ... السماء فى علاها ...
والسما من تحت ... لا يا ربى ... أسألك ألا يتحقق ذلك ... لا ... أرجو أن
لا يكون ... الموت أحسن من هذا ... أسلم روحى إليك يا ربى ... فاحكم لى ، (١) »

نفهم مما سبق أن مسألة الطيران كانت منتشرة فى ذلك الوقت فى إيطاليا تحت تأثير بواعث دينية فهناك الملاك المجنح ، ويوحنا البشير المجنح ، وحتى الشيطان المجنح . وأن تلك البواعث أو الدوافع الدينية يمكن أن توجه الفنان أو المخترع إلى محاولة أن يظهر الإنسان ، بدون أن يشير ذلك إلى دوافع شبقية . وبما لا شك فيه أن الطبيعة بما فيها من زهور وطيور ومرتفعات ، والى طاش فيها ليوناردو ، قد جعلته يتأمل تلك الطبيعة وينقل عنها فنونه . بل ويعشقها ولا يحاول أن يؤذى أى زهرة أو أى طهر ، فهو فى طفولته كان يطلق الطيور من صغارها ، كي تتمتع بالحرية والإنطلاق . وكان يتأملها وهمى تظهر فرحة منطلقة . وكان يتساءل فى نفسه ألا يمكن أن يطير هو الآخر . فلما شب ونعى كانت الأساطير الدينية المسجلة فى الأقوال والفنون تتحدث وتعبّر

عن الملائكة المجنحة ، وعن رسل بأجنحة وعن أول من حاول الطيران من البشر . كل ذلك كان دافعه إلى الإهتمام الكبير واهتمام تلامذته ، بمسألة الطيران فالدافع الدينى مع حبه للطبيعة التى تحوى الزهور والطيور كانا دافعا للاهتمام بهذه المسألة وليست الدوافع الشبقية كما ذهب إلى ذلك فرويد .

من هذا كله نرى التعمت واضحا فى تفسير فرويد لحلم الفرس بما يتمشى مع نظريته الراسخة لديه . ولقد زاد فرويد فى تعنته هذا حينما قرر قضيته العامة القائلة : إن فن الطيران الذى بلغ مداه فى أزمنتنا ، له أيضا جذوره الطفلية الشبقية ، (١)

ولقد فسر فرويد أيضا أحداث ليوناردو دافنشى وأعماله وكذلك حوادث وأفعال ديستوفيفسكى تفسيرات جنسية تقرب كلها من تأييد وتعزيد وتبرير نظريته . والواقع أن هذا التعسف الذى يبدو بوضوح فى أن الباحث يقصد نحو شيء يعرفه من قبل معرفة تامة ، وهو الذى يحتملنا على القول بأن منهج فرويد فى بحث ليوناردو وبحث ديستوفيفسكى لم يكن منهجا تجريبيا موجها بالمعنى الدقيق ، لم يكن منهج الفروض التى تغذيها التجربة أو تدحضها بل كان منهجا تبريريا بحيث نستطيع القول أن فرويد لم يكن ليعجز عن العثور عن وثائق أخرى لو أنه لم يجد هذه الوثائق التى درسها ، بل ولم يكن ليعجز عن التآدى منها إلى نفس النتائج التى تآدى إليها فى بحثه الحاضر (٢)

ذكر فرويد أن التسامى Sublimation هو الأساس الذى تعتمد عليه العمليات المشتركة فى الإبداع الفنى ، والتسامى عنده يجرنا إلى الحديث عن

١ - فرويد : ليوناردو دافنشى ، ص ٤٩ .

٢ - مصطفى سويف : الأساس النفسية للإبداع الفنى ، ص ٧٩

الدافع الشبقى ؛ فالدافع الشبقى هو الموضوع الذى تجسرى عليه عملية التسامى ، بمعنى أن الفنان إذا استطاع أن يستبدل بأهدافه القريبة ، الشبقية ، أهدافا أخرى تمتاز أولا بأنها أرفع قيمة من الناحية الاجتماعية ، وثانيا بأنها غير جنسية ، فقد قام بعملية تسامى . والتسامى حسب رأى فرويد يؤدي إلى إظهار عبقرية وامتياز فى الفن أو فى العلم ... الخ . وامكن فرويد لم يوضح كيف يؤدي التسامى إلى امتياز أو عبقرية فى فن أو علم . ولقد لاحظ بىراون أن هناك علامة استفهام كبيرة حول ما إذا كان التسامى يؤدي فعلا إلى تفريغ الطاقة الشبقية أم لا ؟ (١) كما لاحظ ليفين Lewin (٢) أن التسامى لا يؤدي إلى خفض التوتر الذى يعاينه المحصور إلا إذا أدى به إلى إشباع الهدف نفسه الذى كان الشخص يطلبه منذ البداية ، وهنا يفقد التسامى معناه لأنه يشترط إبدال الهدف ومعنى ذلك أن التسامى عن الدافع الشبقى لا يتم إلا بإشباع نفس الدافع أصلا لا إبداله بدافع البحث أو المعرفة .. الخ .

ومع ذلك فلنسلم مع فرويد بأن التسامى يؤدي إلى امتياز فى الفن أو إبداع فيه ، وأنه يتم بإبدال الدافع الشبقى بدافع آخر له قيمة اجتماعية أو فنية ... الخ . هنا تكون نظرية فرويد قاصرة فى الإحاطة بمتطلبات الإبداعات الفنية ؛ فإذا قدر لى — يقول مصطفى سوييف — أنا الذى لست من الشعراء أن أحمل

1 — Brown; j. F. : Psychodynamics of Abnormal Behavior. New york, 1940, p. 171

٢ — أنظر :

A — Lewin, K.: A Dynamic theory of personality, Newyork 1935

B—Lewin,K.; Principles of Topological psychologg. New york 1936.

C — Lewin;K. : Will and needs. London 1938

في نفس دافعا شيقيا نحو أمي ، فهل يقدر لهذا الدافع أن يتجه تساميه إلى إبداع الشعر أم إلى إبداع القصة أم التمثيلية أم لحن موسيقى أم لوحة تصويرية أم إلى نوع آخر من أنواع البقرية أم لا يتجه إلى بقرية بل إلى عصاب ؟ هذا ما لم تفسره نظرية التسامي (١) . ومعنى هذا أننا حتى إذا اعترفنا بأن التسامي يقود إلى امتياز أو بقرية في فن أو علم ، فإننا لن نكون على بيته واضحة من كيفية اتجاه هذا التسامي عند فنان ما إلى فن معين دون آخر ؛ ولن نصبح قادرين على الإجابة على سؤال هام هو : لماذا كان هذا نمائنا بينما كان آخر رساما وثلاث موسيقيا ... وهكذا . أي لماذا أدى التسامي إلى امتياز في إطار محدد من الفن عند هذا الفنان بينما أدى عند فنان آخر إلى امتياز في نوع آخر من الفن ؟ وهنا يتضح أن التسامي الذي ذكره فرويد لا يقسم بحيث يستوعب عملية الإبداع كلها .

والواقع أنه يمكن لنا أن نعد فرويد ووجه ما من الوجهه فيلسوفا مثاليا أكثر منه عالم نفس تجريبي ، من حيث أنه كان يبحث دائما على طريقة الفلاسفة عن « العلة الأولى » . والعلة الأولى والنهائية عنده هي اللاشعور . وهو في سبيل التحليل بالعلة الأولى هذه لراه على أتم استعداد لأن يتعامل مع أفكاره أو نظريته مغليا هذه الأفكار وتلك النظريات على الوقائع الملاحظة والمجربة ذاتها .

ثانيا : النقطة الموجه للحركة السيرالية في الفن

راحت الحركة السيرالية تتعقب خطى فرويد وتلامذته من أنصار مدرسة التحليل النفسي . فبدأت أعمالها الفنية من الجانب اللاشعوري للحياة النفسية ،

وركزت على الأعلام والرموز ذات الدلالات الشبكية ، وحاولت التخلي عن الواقع الخارجي لكي تغوص في أعماق العالم الباطني .. عالم الرغبات والذكريات المكبوتة من عهد الطفولة بوجه خاص ، والتي كبتت في اللاشعور بفضل العادات والتقاليد والنواميس . ورأت أن الوقت قد حان لاستكشاف مواطن العالم اللاواعي ، وبيان ما ينطوي عليه ، وما يشير إليه ، واستخراج الحقائق من ثناياه ، بعد أن كانت معظم الأعمال الفنية وغيره تدور حول الشعور . وانضم إلى هذه الحركة الكثير من مشاهير الفنانين من أمثال : شالون وهاول كليه وماكس إرنست ومارسيل بروست ودي - كريكو وسافادور دالي . وكانت أعمال هؤلاء الفنية معبرة عن ما يماثل اللاشعور من أسرار وغرابة وتفرد ولا معقولية وكثرت الروايات والمسرحيات والأعمال الفنية الأخرى المتأثرة تأثرا بالغاً بالتحليل الفرويدي للنفس وبالنظرية الفرويدية .

على أن النقد الذي يمكن أن أوجهه هنا إلى الحركة السيريالية في الفن هو أن أي إبداع فني خصوصاً في مجال فنون الرواية الطويلة والمسرحية لا يمكن أن يعبر عن اللاشعور وحده ، وبالتالي لا بد من أن يتخلله لحظات واعية شعورية تتمثل في التنظيم والعرض على الأقل . ومما حارل السيرياليون من أن يحدوا من رقابة العقل الواعي وذلك باستخدام المخدرات واصطناع الجنون في بعض الأحيان ، فإنهم لا بد أن يكونوا في درجة ما من درجات الوعي وهم يصعدون تنفيذ أو أداء عملهم الفني ، فهم إذن واعون بما يصنعون ، ومن ثم تأتي المفارقة بل المغالطة ؛ أنهم ينتجون فناً لاشعورياً هم أنفسهم شاعرون به أو لنقل أنهم يجيدون تقليد عالم اللاشعور .

ويبدو أن فرويد نفسه قد كشف الخدعة التي لجأ إليها السيرياليون ؛ إذ

يقال أنه صرح لسلفادور دالى حين زاره هذا الأخير فى لندن بقوله : أن ما أراه طريقا فى فنك ليس هو الاشعور بل الشعور . . . وهى عبارة ديبلوماتية لينة ، إذ لا بد أن يكون فرويد قد قدّمها أن يقول لصيفه الفنان : إننى لا أجد طرافة فيما تتظاهرون به ، بل فى طريقة تظاهركم ذاتها . وكأنه يريد أن يقول إن السيرىاليين قد وقعوا فى خطيئة التكلف ، حين راحوا يدهنون المخدرات ويصطنعون حالات من الجنون ، لا لئىء إلا ليصنعوا فنا يعكس عالم الإنسان الباطن (١) .

فالفنان إذن مهما ادعى أن فنه كان نتاج اللاوعى أو الاشعور ، فهو يعنى ويشعر بما يصنع أو بما يبدع ، ومن هنا كان من الضرورى أن يبرى بعض أنصار الحركة السيرىالية اتحاد أو توحد الباطن مع الظاهر أو الاشعور مع الشعور ، ضاربين عرض الحائط بمغالطة البعض الآخر الذى ادعى أنه يعتمد على الاشعور وحسب . ولعل هذا هو ما عناء أندريه بريتون حين ذكر فى بيانته : قمارى جردنا ... ، ونصرف إلى إبراز الواقع الباطنى والواقع الخارجى كمنصرين مضميان نحو اتحاد ... فهذا الاتحاد النهائى هو الهدف الأخير لـ **السيرىالية** ، (٢)

والواقع أن اتحاد الباطن بالخارج هى أهم نتيجة حققها الحركة السيرىالية ، وأهميتها أتت من أن فنا يتوهم على العقل الصرف ، والشعور الواعى اليقظ . الموضوعى ، لن يبصر بالحقيقة إلا من جانب واحد ، هذا فضلا عما يتمثل فيه

١ - عن الدين إسماعيل ، الفن والانسان ص ١٨٧

٢ - أنظر أندريه بريتون : بيان السيرىالية فى كتاب الفن والمجتمع

هذه من جفاف وخشونة . وكذلك الفن الذي يقوم على الحلم الصوف بكل ما فيه من إطلاق وتفكك وتشتت وتناثر يكون مشيراً للدهشة والغرابة ، ولكنه مع ذلك قاب أجوف فضفاض هلامي ضائع . فإذا كان عالم الشعور وعالم اللاشعور غير منفصلين وغير متقابلين ، بل متزجين ومتفاعلين ؛ فإن هذه الحقيقة تؤكد كذلك اتصال الخيال بالواقع أو الحلم بالحقيقة الموضوعية وتفاعلها . وليس الفن في أعلى نماذجيه وأبقى صورهِ إلا نتيجة هذا الامتزاج . وهذا ما كان يفعله هرودوت ، فهو يستسلم لتيارات الذكريات والأحلام والخيالات ولكنه يظل في الوقت ذاته مفكراً منظماً ، وفناناً خلاقاً راعياً إلى أقصى الحدود (١) .

كان السير ياليون يعرضون أعمالهم بطبيعة الحال على الجمهور ، وكانوا يعتمدون في توصيل فنونهم وتجاربهم الملهمة هذه على حقيقة نفسية تفيد أن عالم اللاشعور بكل ما فيه من رموز عالم جمعي ، لأنه يمثل ضمير الإنسانية القديم المترسب في كل النفوس . وهذه الفكرة الأخيرة قد بقيت بلا شك عند يوفج في فكرته عن لاشعور جمعي يتوارثه الناس عن الأسلاف والأجداد . ويرتب السير ياليون على ذلك قولهم بأن الرموز والدلالات اللاشعورية التي تظهر في أعمالهم الفنية تجد بداوها في نفس المنطقة من نفوس المسامدين أي في لاشعورهم . ولكن المشاهد والقاريء والمستمع إنما يقبل هذه الأعمال الفنية بعقله الواعي وحواسه المتيقظة ، ويتعمق عليه لكي يترك دلائل ومعاني هذه الأعمال أن يكون في حالة غيبوبة شعورية كذلك التي كان فيها الفنان نفسه في أثناء التجربة . وهذا غير ممكن (٢) .

١ - من الدين اسماعيل : الفن والانسان ص ١٨٧ - ١٨٨

٢ - نفس المرجع ، ص ١٨٥ - ١٨٦

ويمكن أن نوجه إلى الحركة السيرىالية أيضا نفس النقد الذى وجهناه إلى فرويد وتلامذته من أنصار مدرسة التحليل النفسى ، من حيث أن السيرىاليين لم يبينوا لماذا تختلف الإبداعات الفنية من فنان إلى آخر ولا كيف تتم عملية الإبداع الفنى ، وأنهم تعسفوا فى تفسير ما يحدث بدلالات شوية جنسية كبتت فى اللاشعور وتظهر على أنحاء مختلفة فى الإبداعات الفنية .

ثالثا : النقد الموجه إلى رأى يونج

أعطى يونج للاشعور الجمعى أهمية قصوى باعتباره منبع وجوده والإبداع الفنى ، والأعمال العبقرية العظيمة ، واستدل على وجود هذا الاشعور الجمعى من وجود مظاهر له فى الأحلام وعند الذهانين وفى بعض الأعمال الفنية . وفسر يونج عملية الإبداع الفنى بالانسحاب للبيدو من رموزه الاجتماعية التى لم تعد تصلح لأداء مهمتها ، مع تغيير المجتمع وتطوره ، واتجاه هذا الليدو إلى أعماق الشخصية ، حيث تبرز بعض كوامن اللاشعور ، ويتعلق الليدو بهذا البعض الذى يبرز ، ويزيده بروزاً ، بأن يمليه على الفنان كي يخرج منه فى أعماله الفنية رمزا يبدو أمامنا فى وضوح الشعور .

كما نحدث يونج عن الإسقاط باعتباره السبيل إلى الإبداع ، فقد ذكر أن الإسقاط هو العملية النفسية التى يحول بها الفنان تلك المشاهد الغريبة التى تطام عليه من أعماقه اللاشعورية ، يحولها إلى موضوعات خارجية يمكن أن يتأملها غيره . كما ذكر أن الفنان يحتاج إلى قوة يحس بها لا شعوره هى قوة الحدس ، فبالحدس يصل الفنان إلى الوتر المشترك مباشرة دون وسيط ، وبالإسقاط يحدد الفنان مشهده ، ويخرجه من نفسه واضعاً إياه فى شيء خارجى هو الرمز .

إن أول نقد توجه إلى يونج هو أنه وقّع فيما يسمى بالمنطق بأغلوطة

الممثلة ، ذلك أن يوجب انتقال من ملاحظة مظاهر اللاشعور الجمعي عند الذمانيين
وفي الأحلام ، وملاحظتها في بعض الأعمال الفنية - إنتقل - إلى قضيتنا القائلة بأن
اللاشعور الجمعي هو الأساس الجوهرى في إبداع الأعمال الفنية .

نعم إن يوجب يعترف بالواقع الإجتماعى الراهن أكثر مما يعترف به فرويد
حين فسر عملية الإبداع الفنى بانسحاب الليدو من رموزه الاجتماعية التى لم
تعد صالحة فى أداء مهمتها ، نتيجة تطور المجتمع ... الخ . إلا أن تقسيمه للأعمال
الفنية والأدبية إلى قسمين : قسم : سيكوارجى لا يزيد عمل الفنان فيه على
أوضاع المضمون الشعورى ، ويتدرج تحت هذا القسم كل ما يتناول شئون
الحب والبيئة والأسرة والجريمة والمجتمع والشعر التعليمى ومعظم الشعر الغنائى
والدراما والتراجيديات والكوميديا . وقسم كشفى Visionary يستمد وجوده
من اللاشعور الجمعي ، حيث يمكن بقايا الخبرة الأولى ... خبرة الأسلاف .
ويستمد القسم الكشفى على الأسقاط والحدس . ومن هذا القليل الجزء الثانى
من « فاوست » لجيتة « وراعى هرمس » لدانتى . - نقول - إلا أن تقسيمه
هذا ، ورفضه النظر فى القسم للسيكولوجى بحجة أنه تافه لأنه لا يستمد أصوله
من اللاشعور الجمعي ، بل من عالم الواقع الخارجى يدل على أنه لم يختلف عن
فرويد كثيراً ، إذ يتعامل مع أفكاره ومذمبه أكثر مما يتعامل مع الواقع
الخارجى ، ويكيف الواقع الخارجى على حسب أفكاره أكثر مما يكيف أفكاره
على حسب الواقع الخارجى . فهذا الواقع إذن وسيلة للاعبان فى الإستمتاع
بآرائه والقياس عليها ، بدلا من تعديها والتقليل من شأنها (١) .

لنقتب الآن عند القسمين قليلا ، فإن يونج يرى أن القسم الكشفى يخص الفنان والعباقرة ولا يخص جميع الناس ، فالفنان هو الذى يستطيع مع العباقرة أن يكشف ، وأن يبدع ، لأنه يتمتع هو والعباقرة بحس أصيل يميل يونج إلى اعتباره فطريا لا مكتسبا . ويبدو أن معنى قوله هذا هو أن عامة الناس يقدرّون على القسم السيكلوجى بينما يحتاج القسم الكشفى إلى امتياز أو عبقرية فى فن أو علم ... الخ فإذا ما تفحصنا أقوال يونج هذه ، وأضفنا فكرته عن اللاشعور الجمعى الذى يتوارثه الخلف عن السلف ، ومن ثم كان واحدا عند الجميع ، لجاز لنا أن نسأل يونج : كيف يمكن أن ينقسم الناس ولا شعورهم الجمعى واحدا إلى قسم سيكلوجى وآخر كشفى أى إلى قسم غير مبدع وآخر مبدع ؟ يمكن أن تكون إجابة يونج بأن القسم الأخير يمتاز أتباعه بالحس ، وهو قوة فطرية عقده ، بينما يمسك أتباع القسم الأول بالواقع ، وبمعنى آخر توجد لدينا فئة واقعية وأخرى حدسية . ولكن ألا ينقسم هذا التقسيم بالتصنف ؟ ثم ألا نلص فيه شيئا من الغموض ، خصوصا إذا عرفنا أن الحس نفسه غامض لا تحدده ولا تعريف ، ولا نعرف نحن ولا هو كنهه ولا طبيعته . والحق أننا لو اتبعنا رأى يونج هذا الذى يستبعد فيه الواقع ويعتبره ثافها لعرفنا أن يونج ليس من أنصار المنهج التجريبي الذى يستند إلى الواقع ويرتكز عليه .

وإذا نظرنا أيضاً إلى القسم الكشفى لرأينا أن حديث يونج عن انقسام هذا القسم إلى الفنانين والعباقرة ، لا يمكن أن يشيع فضولنا فى التعرف مما يتميز به إبداع الفنان عن إبداعات واكتشافات غيره من العباقرة ، أى لا يبين لماذا أبدع هذا فنا وأبدع ثان علما وأبدع ثالث فكرياً ... وهكذا ، فبلا عن أنه لن يبين تمايز هذا الفنان عن غيره من الفنانين أيضا كما سنقبن ذلك توا .

ذلك أننا إذا وافقنا يونج على أن اللاشعور الجمعي هو منبع الإبداع الفني، وأن الفنان يتمتع بحدس نافذ، فإننا لا ندري كيف يمكن أن تتباين الفنون، والحدس واحد واللاشعور الجمعي واحد بين الفنانين. ذلك لأننا نرى أن هذا يبدع في الرسم بينما ثان يبدع في النحت ويبدع ثالث في الموسيقى ويبدع رابع في الشعر وهكذا، فكيف إذن يمكن أن يفسر يونج هذه الاختلافات في قطاعات الفنون بين فنانين متحدين في اللاشعور الجمعي وفي الحدس؟ واضح أن نظرية يونج قاصرة في تفسير ذلك. وب نفس الطريقة كيف يمكن أن نميز بين إسقاط الفنان وبين إسقاط غيره من العباقرة؟ فضلا عن أنه كيف يمكن أن نميز بين إسقاط فنان معين (موسيقي مثلا) وبين إسقاط فنان آخر (شاعر مثلا)؟ واضح أنه لا إجابة عند يونج.

أضف إلى ذلك أن يونج يعاني من تصور آلي للنشاط النفسي مع شيء من النزعة الحيوية *vitalism* ويكفي أن نستمع إلى حديثه عن العناصر غير العلية في حياة الفنان، إذ يقول أن مجرد الاستعداد الخاص الذي يديه الفنان الموهوب يعني تركزا للطاقة في اتجاه معين، مع شيء من الفراغ ينتج عن ذلك في جانب آخر من جوانب الحياة، والنتيجة طبعاً أنه يقدر نبوغ الفنان في فنه تسوء مظاهر نشاطه الأخرى، في معاملاته وفي تفكيره العملي وفي حياته الاجتماعية بوجه عام (١). والحق أننا لا نستطيع أن نتصور أن النشاط النفسي آلي ومكتمل تكاملاً مادياً إلى هذه الدرجة بحيث أن اتفاق ٩٠٪ من ذلك النشاط في إبداع فني ما، ينتج عنه عدم كفاية ١٠٪ المتبقية لعلاقات الفنان الاجتماعية والعملية. ثم لنا أن نتساءل وهل الفنان المتفوق وحده هو الذي يعاني من سوء مظاهر

نشاطاته الأخرى . ألا يدخل في زمرة أى مفكر وأى عبقرى وأى إنسان له نشاط ثقافى أو تجارى واسع ؟ ثم من أين حصل يونج على فكره تلك ؟ هل قاس بالفعل بمقاييس دقيقة كمية النشاط النفسى لدى الناس جميعا ، كى يعرف أن الفنان له كمية محددة يصرف منها جزءا أكبر فى فنه ، والجزء الأصغر المتبقى لا يكفى فى مواجهة حياة الإجتماعية والعماية ؟ الحق أننا لا نقبل تلك النزعة الآلية الميكانيكية للنشاط النفسى التى أتى بها يونج لأنها لا يمكن أن تكون علمية .

ويمكن أن نختم نقدها ليونج بنقطة يمكن أن يوجه إليه وإلى القائلين باللاشعور بوجه عام ، سواء أكان هذا اللاشعور شخصا أو كان جمعيًا . فاللاشعور ليس إلا آلة أولى أو فرضية ميتافيزيقية لم يقدّم الدليل على صحتها أو صدقها بواسطة الواقع التجريبى فإن قيل إن علماء النفس يستنتجون وجود اللاشعور من مظاهره التى رأوها فى عيادات العلاج النفسى وفى الأحلام وفى بعض الأعمال الفنية ، قلنا أن ذلك لا يسكفى مع تشككنا فى أنه صادق . فنحن لا نقبل بطبيعة الحال أن يكون الجانب الحالك المظلم من الإنسان (اللاشعور) هو جوهر ومنبع الإبداع عموما والإبداع الفنى بوجه خاص .

وهكذا كانت النظرية السيكلوجية موجهة فى جانب سلبية من عدة جوانب ففى موجهة من حيث أنها حاولت أن تصل إلى أصل الإبداع الفنى عن طريق البحث فى داخل الإنسان ، لا عن طريق التمسك بقوى غيبية ، أو مفاهيم أسطورية ، أو وصى إلهى ، وهى سلبية من حيث أنها ركزت على فرضية فلسفية هى فرضية اللاشعور سواء أكان هذا اللاشعور فرديا أم جمعيًا ، كما أنها أغفلت مسائل كثيرة تتعلق بمشكلة الإبداع الفنى . فهى لم تحدثنا عن كيف يحدث الإبداع الفنى من بدايته إلى نهايته ، وأغفلت تماما مسألة التنفيذ أو الأداء ،

ولم تبين لنا لماذا يتجه هذا الفنان إلى إبداع في فن معين دون آخر ، ولماذا يختلف الفنان نفسه في فن بعينه من حيث الدرجة والجودة . كما أن المنهج الذي استخدمه أنصار هذه النظرية لم يكن منهجاً علمياً بحد ذاته بمعنى الكلمة ، فهو منهج شكلي قعسفي عند فرويد ، وهو لا يمت إلى المنهج بأدنى صلة عند يونج .

ضف إلى ذلك أن حديث فرويد عن التسامي باعتباره الأساس الذي تقوم عليه العمليات المشتركة في الإبداع الفني والذي يؤدي إلى امتياز أو عبقرية في فن أو علم ، لم يكن حديثاً علمياً واضحاً ، فلقد هاجم كثير من علماء النفس فكره التسامي هذه ، بالإضافة إلى أن التسامي حتى لو سلمنا أنه لا يمكن أن يفسر لنا لماذا يتجه هذا الفنان إلى فن معين بينما يتجه فنان غيره إلى فن آخر رغم أن الاثنين قد قاما بعملية التسامي هذه ، كما أن حديث يونج عن الاستقاط باعتباره السبيل إلى الإبداع يشوبه الكثير من الغموض ، فضلاً عن عدم علميته وكفايته في تفسير عملية الإبداع الفني من ألفها إلى يائها حتى ولو أضاف يونج إلى الاستقاط فكرته عن الحدس وفكرته عن اللاشعور الجمعي وفكرته عن النماذج البدائية وفكرته عن القسم الكشفي .

ونحن لا نستطيع أن نقبل بطبيعة الحال التصور الآلي للنشاط النفسي المشوب بفرعة حيوية ، ذلك التصور الذي كان سبباً في توجيه كثير من اللوم ليونج ، كما لا نستطيع أن نوافق يونج على تقسيمه للأعمال الفنية إلى قسمين : الأول سيكولوجي والثاني كشفي ، كما أننا لسنا بوضوح قصور وجهة نظره الحركة السيرالية في الفن ، تلك الحركة التي اعتمدت على منهج التحليل النفسي ، واستهدفت التعبير عن لاشعور الفنان ، فجاءت أعمالها مزيجاً من اللاشعور والشعور أو خليطاً من اللاهوي والوعوي وأن عنصر الوعي أو الشعور لا بد

وأن يظهر على الأقل في جانب التنفيذ أو الأداء ، ذلك الجانب الأخير الذي
أهمته المدرسة السيكلوجية تماماً .

• • •

تبين لنا إذن أن كل نظرية من النظريات السابقة، لم تقدم تفسيراً كاملاً
لعملية الإبداع الفني ، بالإضافة إلى وقوعها في نقاط ضعف ، كانت سبب
ماوجهناه إلى كل منها من نقد . ولكن أيمكن أن تقدم نحن من جانبنا رأياً
خاصاً يمكن أن تفسر في ضوءه عملية الإبداع الفني تفسيراً كاملاً متلافين في
ذلك أوجه النقد السابقة ؟ هذا هو ما سنحاوله في الباب الثالث والأخير من هذا
الكتاب .

الْبَيْتُ الْمَقَامُ

رؤية جديدة

الباب الثالث

رؤية جديدة

١ - أما رأينا الخاص فهو أن مشكلة الإبداع الفني ، لا يمكن تفسيرها على الإطلاق تفسيراً كاملاً وشاملاً بالاستناد إلى نظرية من النظريات التي عرضناها آنفاً ، ولعل هذا كان سبب أوجه النقد الجديدة التي وجهناها إلى كل نظرية على حدة ، بحيث ظهر واضعاً في نهاية المطاف عجز كل نظرية من تلك النظريات في تقديم تفسير مقنع يلقى الضوء على مشكلة الإبداع الفني من ألفها إلى يائها ، وقبل أن نتناول سر فشل كل نظرية من النظريات السابقة في تفسير تلك المشكلة ، نود أن نبين منذ البداية رأينا الخاص الذي يمكن أن نضحه على النحو التالي : إن مشكلة الإبداع الفني يمكن تفسيرها تفسيراً كاملاً شاملاً من موقف ذاتي موضوعي ، وأن هذا الموقف يشير إلى تفاعل الذات مع الموضوع ، أو تلاحمها ، أو تداخل عناصرهما ، بطريقة يكون من المتعذر علينا فيها أن نقرر أن هذا يعتبر ذاتياً وذاك موضوعياً .

والموقف الذاتي الموضوعي الذي نتخذه كوقف نستطيع أن ننطلق منه إلى تفسير شامل وتمام لمشكلتنا قيد البحث ، ليس هو الموقف الذاتي الذي نضيف إليه الموضوع ، وليس هو الموقف الموضوعي الذي نضيف إليه الذات ، كما لو كنا نضيف قطعة إلى قطعة ، أو كما لو أن الذات هي العنصر الرئيسي في الموقف الذاتي تم يكون الموضوع عنصراً ثانوياً ، أو كما لو أن الموضوع هو العنصر الرئيسي في الموقف الموضوعي ثم تكون الذات عنصراً ثانوياً . إن الموقف الذاتي الموضوعي الذي نعتنقه ليس بمثابة إضافة قطعة إلى قطعة ، أو النظر إلى

ناحية على أنها أولية والآخرى ثانوية ، إنه موقف تفاعل كامل واندماج تام لا يعتريه أى انفصال أو تمزق ، إنه يشير إلى اتحاد ما هو موضوعي بما هو ذاتي ، أو اندماج الأنا بالنحن وبما لعالم بما يحتويه من ظواهر استيعابية وأعمال فنية .

وإذا كان الموقف الذاتي موقفا متطرفا يقرر أن أى إبداع فني ليس إلا وليد الذات ونتاج الأنا ، فإن الموقف الموضوعي يتجه لإتجاها متطرفا مضادا للاتجاه الذاتي ، فيقرر أن ليس ثمة أنا بل نحن ، وليس ثمة ذات بل موضوع ، وفي تطرف المواقفين السابقين يتعاضل الموقف الذاتي عن كل ما هو موضوعي ، ويتعاضل الموقف الموضوعي عن كل ما هو ذاتي . ومن هنا يأتي تفسيرهما نافعا ، ويفشلان في تأويل وتوضيح مشكلة الإبداع الفني من ألفها إلى يائها . ولا شك أن تعاضل المواقفين في الموقف الذاتي الموضوعي ، يجعل التفسير كاملا ، ويجعل التأويل شاملا ومحيطا بكل ما غفله هذا الموقف أو ذاك ، وبكل ما لم يتمكن من تفسيره مما وخصوصا مسألة تباين الإبداعات الفنية وتمايزها .

ولكي لا يكون حديثنا عاما على هذا الشكل ، فإننا سنعود قوا إلى مشكلتنا المطروحة أمامنا ، لكي نرى بدقة كيف فشل الموقف الذاتي المتمثل في نظرية الإلهام أو العبقرية ، والنظرية العقلية ، والنظرية السيكلولوجية — كيف فشل هذا الموقف — في إعطائنا تفسيراً مقنعا وشاملا لمشكلة الإبداع الفني ، ثم لكي نرى من جهة أخرى كيف فشل الموقف الموضوعي المتمثل في النظرية السوسيولوجية هو الآخر في تفسير هذه المشكلة تفسيراً كاملاً ومقبولاً .

لقد ركز أصحاب نظرية الإلهام أو العبقرية في تفسيرهم لمشكلة الإبداع الفني على المنصر الذاتي وحده . . على ذات الفنان بما تحتويه من خيالات

والإلهام ، الإلهامات والنبأقات الإلهامية تحدث فجأة بدون أن تخضع لأي ضرورة موضوعية ، أو أية مقدمات من أي نوع : فهذا روسو يذكر أن خيالاته لو تحولت إلى حقائق لما اكتفى بها ، بل يمثل يتخيل ويحلم لا تقف رغبة عند حد . كما اعتمد هرون وجان بول ريتشر وهوفمان وكولردج وهو جو على الأحلام ، واحترق الرومانتيكيون بالتميز الفردي بحيث أصبح الرومانتيكي يواجه المجتمع وحيداً بدون وسيط ، غريباً بين غرباء . . . أنا منفردة في مواجهة اللاأنا الهائلة ، كما ذكر فيتشة والفونس دوديه وفليكس كلاي وديلاكروا وبرجسون أن الإلهام يحدث فجأة وكأنه صدمة بلا مقدمات ولا وعي .

هذا والخلق الفني عند الرومانتيكيين يستتبع القريحة أو العبقرية الفردية وهو عند كروتشه لا يحتاج إلى شيء آخر سوى التعبير عما أحسسه الفنان بحسبه الذاتي الأصيل . ومن هنا أصبح الإبداع الفني يحمل تعبيراً فردياً ويشير إلى شعور بالوحدة التي هي سر الأصالة ، ويذكر باير في هذا الصدد أن إحساس الفنان بالأصالة لا بد وأن يقترن بالوحدة .

والواقع أن تطرف أنصار نظرية الإلهام أو العبقرية في موقفهم الذاتي جعلهم يغفلون بجانب التنفيذ أو الأداء ، مع ما لهذا الجانب من أهمية قصوى : إذ بدون الأداء أو التنفيذ لا يمكننا أن نقرر أن إبداعاً فنياً ما قد حدث ، أو أن إلهاماً فنياً معيناً قد تحقق ، بل ستبقى الإلهامات والإلهامات داخل الذات ، حبيسة فيها ، سجيئة . . . كاملة . والحق أن ما يميز الفنان عن غيره من الناس إنما هي قدرته على تجسيد أفكاره في فن ما ، فإذا انعدمت هذه القدرة لم يعد فنانياً وإنما انخرط في جماهير الناس . وما إصرار أنصار هذه النظرية على موقفهم هذا إلا تطرفاً في ذاتيتهم ، ذلك التطرف الذي يهدف — ضمن

ما يهدف إليه - إلى الابتعاد عن أية مادة خارجية يمكن للفنسان أن يشكل فيها نفسه .

ولنا أن أنصار هذه النظرية السؤال التالي : أليس تنحارج الفنان عن ذاته ، وتصارعه مع المادة التي يشكل فيها فنه قد تغير من أفكاره . . . وذلك حينما لا تطاوعه المادة ، أو حينما يرى أن عمله يقتضى إضافة هنا أو تعديلا هناك ، أو حينما تطرأ عليه أثناء الأداء فكرة جديدة غير تلك التي بدأ بها ، تقوده إلى تحقيق أفضل أو عمل أجود ؟

ولنتظر إلى خطأ آخر تردى فيه أنصار هذه النظرية بسبب أظرفهم في موقفهم الذاتي ، واعتبره ما قرروه من أن الفنان مخلوق أعيل كل الأصالة ، وأن سر أصالته كامن في أن فنه غير منبثق عن فن الإنسان آخر ، وغير خاضع لمجتمع أو تاريخ ، وغير مقيد بقوانين أو قواعد ، وأنه لا يرتبط بزمان أو مكان ، وأنه خلق من العدم دون أدنى خدمات أو إلهامات أو وعى . لقد تبينا خلال تقدمنا لفكرة الأصالة كما عرضها أنصار هذه النظرية ، أن هذه الأصالة وهمية وخرافية ، لأن الفنان طبقا لهذه النظرية ليس إلا إنسانا بأسلوب الراحة ، فائد الوعى ، هو مجرد وسيط للإلهامات ، أو قابل لوحى ، أو مرشد لفكر إلهي أو شيطاني ، وهو بالإضافة إلى ذلك ليس منفذا لهذا الإلهام كما تبينا ذلك من قبل .

فهم لقد كان فضل النظرية العقلية السكبر هو أنها أنزلت مشكلة الإبداع الفني من السماء إلى الأرض ، فخلصت الذهن وحرره من كل فكر غيبي ، ومن كل تفكير أسطوري ، بل تحرير مشكلة الإبداع الفني ذاتها من الخرافات

والغيبيات التي ألحقتها بها نظرية الإلهام أو العبقرية ولكنهما رغم ذلك كله وقعت من حيث الشكل في نفس الخطأ الذي وقعت فيه نظرية الإلهام أو العبقرية ، من حيث أنها ركزت على العنصر الذاتي وحده (وهو هنا العقل) وأهملت وأغفلت العنصر الموضوعي ، فلقد أحال العقليون الإلهام المفاجئ إلى نوع من التفكير المعنوي المتواصل ، ورأوا أن اللاوعي هو نتاج الوعي ، وقرروا أن الإلهام يقتضى شدة الانصراف إلى الموضوع ، والاستغراق والتأمل فيه ، وسعة الاطلاع عنه ، وحرية الدهن من قيود التفكير ومن ضغط القديم . وذهبوا إلى أن أى إبداع فنى - كائنا ما كان - لا يمكن أن يرى النور إلا إذا مسته عصا العقل البشرى . وخضع لرؤية وتأمل وإرادة وتصميم . ومطرف كابط فدك - أن الإبداع الفنى يرجع إلى شروط وقوانين أولية Apriori قبلية سابقة على التجربة مشتقة من قوانا الإدراكية المجموعية أى من العقل . وأكد هيجل أن الفكرة داخل الذات هى أصل الإبداع والانتاج الفنى ، ورأى شوبنهاور أنه لا إبداع بدون إرادة ، وأن الإرادة تشكل ذاتها فى أفكار شتى تنتج عنها الفنون المختلفة وقرر جويو أن العواطف ترجع إلى الفكر ، وذكر أن الفنان خالق أفكار أو موقظ أفكار ، وخالق عواطف عن طريق هذه الأفكار . وذهب بوزانكيت إلى أن الانتاج فى ميدان الفن الخلاق - جميعاً يكون - هو صورة من الإدراك العقلى ، وأن الفنان خالق مبدع ، لأنه متأمل بأدق معنى من معانى التأمل . كما أكدت بانريك وهيلفورد على أهمية العنصر العقلى فى الإبداع الفنى .

والواقع أنه بسبب تركيز أنصار النظرية العقلية على هذا العنصر الذاتى (العقل) وسبب إهمالهم أو إغفالهم الكامل للعنصر الموضوعي فأدى بهم الأمر إلى الإهمال التام لعنصر التنفيذ أو الأداء . مع أن أى إبداع فنى لا يمكن أن

يتم أو يتحقق بدور هذا العصر كذلك أعمال هذه النظرية عمل الفنان ،
وكيفية تخارج أفكاره على هيئة أعمال إبداعية . وهي أيضاً لم تلتفت بسبب
انغماسها في التأكيد والإصرار على دور الفكر إلى أن ثمة أدواراً أخرى للحواس
والأعصاب والمزاج لها أهميتها في عملية الإبداع الفني . وكان نتيجة ذلك كله
أن هذه النظرية حصرت نفسها في دائرة فكرية ضيقة أو في برج عادي متفرد ،
ورغم هذا كله لم تفلح في بيان مسألة أصل الأفكار الإبداعية ولا في تفسير
لماذا يتجه الفكر الإبداعي لدى فنان ما إلى فن معين دون آخر ، ولا تفسير
كيف تختلف الفنون مع أن الفكر واحد .

ولا يجب أن نفهم من قول باتريك من أن عملية الإبداع الفني تمر في أربع
مراحل وهي : الاستعداد أو التأهب ، والاغراخ ، وتبلور الفكرة العامة ، ثم
لسع وتفصيل هذه الفكرة العامة ، وهي المراحل التي تقابل مراحل الإعداد
والنضج ، والكشف والتحقيق عند ولاس وجيلفورد على التوالي - لا يجب
أن نفهم . أنهم يعنون بالمرحلة الأخيرة (لسع وتفصيل الفكرة العامة عند
باتريك ومرحلة التحقيق عند ولاس وجيلفورد) الإشارة إلى عنصر الأداء
أو التنفيذ ، ذلك لأنهم عنوا بهذه المرحلة الأخيرة أن الذهن البشري يتجه إلى
تفصيل الفكرة العامة في ذاته ، إذ ليس من المعقول أن يتجه الفكر الإبداعي من
مرحلة تبلور الفكرة العامة أو الكشف إلى التنفيذ مباشرة ، دون أن يناقش
الفكر ذاته في مسألة التفاصيل ، ومع ذلك فمن لا نجد عند هؤلاء أي حديث
يشير إلى عنصر الأداء أو التنفيذ ، وهذا هو ما يجعلنا نقرر بأن جميع المراحل
التي تحدثوا عنها لا تخرج إلى حيز التطبيق أو التنفيذ ، وأنها تشير فقط إلى
خطوات ذهنية صرفة .

وبالمثل أرجعت النظرية السيكونولوجية عملية الابداع الفني إلى أساس ذاتي صرف وهو اللاشعور . حقا إن حديث يوفج عن اللاشعور الجمعي الذي ينحدر من السابق إلى اللاحق ، وحديثه عن القلقات الاجتماعية والنماذج البدائية قد يوحى بأن يوفج اهتم بالأساس الموضوعي ، ولكننا سرعان ما نكتبين من حديثه عن الاستقاط والحدس أنه لا يقل ذاتية عن فرويد الذي نادى صراحة باللاشعور الشخصي والواقع أن تركيز أصحاب النظرية السيكونولوجية على اللاشعور وهو عند ذاتي سواء أكان شخصياً أم جمعياً ، جعلهم يهملون عنصر الأداء أو التنفيذ ، وجعلهم يتغافلون عن بيان كيفية تمام عملية الابداع الفني من ألفها إلى يائها ، ثم هم لم يحدوثوا بالاعساف إلى هذا عن كيف تتخرج الابداعات من اللاشعور إلى واقع فني ملموس ، كما فشلوا في بيان لماذا يتجه هذا الفنان إلى فن معين دون آخر ، وفي بيان كيفية اختلاف الفنون وتنوعها من فنان إلى آخر .

ويمكن أن نقرر الآن بصفة عامة أن نظرية الالهام أو العبقرية ، والنظرية العقلية ، والنظرية السيكونولوجية ، قد أخفقت جميعاً في تفسير عملية الابداع الفني من ألفها إلى يائها ، وما ذلك إلا لتمسكها بالجانب الذاتي وحده وإغفالها للجانب الموضوعي ، فلم تتناول مسألة الأداء أو التنفيذ ، ولم يفلح بعضها في تفسير تباين الفنون بينما أعطت نظرية الالهام أو العبقرية تفسيراً أسطورياً مرفوضاً ، كما لم تفلح النظرية العقلية والنظرية السيكونولوجية في تفسير لماذا يتجه فنان ما إلى الابداع في فن معين دون آخر ، بينما أعطت نظرية الالهام أو العبقرية تفسيراً غيبياً مرفوضاً أيضاً . وهكذا بقيت الالهامات أو الأفكار أو الخيالات حبيسة الذات ، وأهملت أدواراً كثيرة كان من الممكن أن تقوم بها الحواس وغيرها ، واستبعدت تماماً الاهداد السوسولوجية والتاريخية وتأثيرات الجنس

والبيئة والزمن . فلننتقل الآن إلى النظرية التي بنت نظرتها على موقف موضوعي بصرف وهو النظرية الاجتماعية .

. . .

رأت النظرية الاجتماعية أن الجماعة أسبق من الفرد ، وأن الفن أسبق من الأنا ، وأن ، أنا ، الإنسان لا تزيد عن كونه أداة يمنحها الآخرون له ، وأن الفن يمكن الأنا من الاتحاد بحياة الآخرين ، ويضع في متناول يدها ما لم تكنه ويمكن أن تكونه ، وأن الفنان يمثل المجتمع ويتحدث باسمه ، ولم يكن أحد يتوقع منه أن يتقل على جمهوره بقضايا الشخصية ، فشخصيته ثانوية ، وقيمه تقدر بمدى قدرته على تصوير التجربة المشتركة ، ونقل إصداها ، والتعبير عن الأحداث والأفكار الكبرى لشعبه وطبقته وعصره ، وذكر دور كإيم أن الفن ظاهرة اجتماعية ، وأنه إنتاج نسبي يخضع لظروف الزمان والمكان ، وهو عمل له أصول خاصة به ، وله مدارسه ، ولا يبنى على مخالطة العبقريّة الفردية ، فالفنان لا يسبر عن الأنا بل عن نحن أى من المجتمع بأسره .

وعلى هذا النحو ذهب أنصار هذه النظرية إلى أن الفن ليس إنتاجاً فردياً بل هل ضرب من ضروب الإنتاج الجماعي ، وأنه يتأثر بالأوضاع الاجتماعية والتاريخية كما أنه مشروط بالظروف الاجتماعية والتاريخية ومتغير بتغيرها . كما أكد السوسيولوجيون على أهمية العمل ، واعتبروا الفن ضرباً من ضروب الصناعة والإنتاج الجمعي ، وأن هذه الصناعة التي تقتضى العمل ومن ثم الإنتاج تتطلب في نفس الوقت وجود المادة والصراع من أجل تطويعها وإسكيلها في انتاجات يحتاجها المجتمع . ولقد تحدث أنصار هذه النظرية عن عقل جمعي أو

لا شعور بجمعه . انما اتوا باناء البدائي والفنون الشعبية ويمبدأ أن ايس ثمة خلق من عدم في تاريخه الموسيولوجي والتاريخي للفن . وتحدثوا عن أصالة نسبية باعتبار أن الابداع الفني ليس أكثر من تأليف بين افكار قديمة ، أو إحداث تعديلات أو تحويرات فيها وحمل الفنان من تراث فني سابق أو فيها وعاء من ظروف إجتماعية محيطه .

وذهب تين إلى أن العمل الفني ليس واقعة فردية منعزلة بل هو ظاهرة تندرج تحت مجموعة أخرى من الظواهر التي تفسرها ، وخلص إلى أن الجنس والبيئة والزمن هي المسؤولة عن خلق درجة الحرارة الاخلاقية أو الادوية التي تتلاءم مع هذا العمل الفني أو ذاك وأن الاختلاف بين الفنانين في طريقة الابداع لا يرجع إلى اختلاف شخصياتهم بقدر ما يرجع إلى تباين واختلاف التأثيرات الحضارية التي يعيشون في كنفها وكذلك العصر والبيئة وعوامل الوراثة ، ومعنى هذا أن الابداع الفني يحتم بالظروف الاجتماعية والبيولوجية وأنه لا مجال للحرية أو لأصالة الفنان المطلقة . وهكذا أصبح الفنان العبقري لا ينشأ من تلقاء نفسه ولكن أمل الجماعة وترقيتها هو الذي يخلق الفنان كأنه يطل منتظر . وهكذا أصبح المجتمع هو المبدع والموضوع معا وأصبح الاهتمام بالآنا أو الذات أمرا مألوقا عند أصحاب هذه النظرية .

ولقد أثبتنا لهذه النظرية جيئا تناولناها بالفقد والتعاليق أنها جاءت ببعض نقاط موجبة وضروية ، فلقد ألقت الضوء على أبعاد جديدة لم تذكرها النظريات الثلاثة الأخرى وهي الأبعاد الموسيولوجية والتاريخية كما أضافت بعد العمل وبعد الأداء أو التنفيذ . كما تخلصت من أساطير وغيبيات نظرية الالهام أو العبقرية ، وتحدثت عن أصل الافكار الذي غفل عنه أنصار النظرية العقلية .

ولكن هذه النظرية بتغافلها عن الأساس الذاتي وبهجومها على العقل الفردي لم تفلاح في بيان كيفية قيام الابداع الفني ابتداء من لاشعور جمعي أو عقل جمعي كما أنها لم تفلاح في بيان ما يتميز به الفنان المبدع عن سائر الناس : فهو لا يتفرد بعقل أو لاشعور جمعي ، وهو لا يتميز بمفردة بوضوح الرؤيا وشدة الوعي وعمق التجربة ، ولا يعزى إليه أى تفرد اللهم إلا فى أنه يجيد حرفته ، ويتفوق فى صناعته ، ويضفى عليها طابعها استطيعيا . نعم أن الابداع الفني أداء وتنفيذ ولكنه أيضا خلق وابتكار واختراع فى مجال الفن ، وأن هذا الابتكار وذلك الاختراع لابد أن يتفرد بها أناس يتميزوا عن العامة بمميزات ، وتفوقوا على غيرهم بصفات ، وهذا ما لم تنجح هذه النظرية فى بيانه لأنها أهملت العنصر الذاتى فى الابداع .

والحق أن العقل فردي ، وسيظل كذلك ، وهو يعامل موضوعاته وموضوعاته متخارجة عنه ، وليست كامنة فيه ، وهو يتأثر ويؤثر فى وسطه ويتفاعل ويتعامل مع بيئة ذات المضمون الاجتماعى والتاريخى . ورغم ذلك فثمة تمييز وتفرّد بين عقل وآخر ، فالفرديّة لا يمكن أن تدعى ، مهما طمسها الروح الاجتماعية ، ومهما رددت من أصوات اجتماعية وتاريخية .

ومعنى نقدنا هذا هو أن النظرية الاجتماعية بتغافلها عن العنصر الذاتى تمسكت بفرضية ميتافيزيقية (العقل الجمعي) وهذه الفرضية لا سقد لها من واقع أو علم ، وهى أيضا وهمية يرفضها علماء الاجتماع فى أيامنا هذه . وهى قد زادت المسألة تعقيدا حينما انتقلت من عقل فردي يمكن قياس قدراته ، ومعرفة عملياته إلى عقل جمعي ، لا ندري نحن ، ولا يدرون هم أين يوجد ، وكيف يكون ، وعلى أى نحو يعمل . ولعل هذا هو سبب ما ذكره فيشر فى تأكيد دور الأنا فى عملية

الابداع الفنى خصوصا فى المراحل التاريخية الحديثة والمعاصرة ، وذلك رغم أنه يحمل الأنا يذور النحن ، وسبب ما قرره فنكشتين من أن الأعمال الفنية هى من إبداع أو إنتاج فنانين أفراد ، رغم أنه يسرع بعد ذلك إلى القول بأن الفن نفسه جزء من الحياة الاجتماعية . نحن نوافق بلاشك على تحميل الأنا يذور النحن ، أو أن يكون الفن جزء من الحياة الاجتماعية ولكننا لانوافق - رغم هذا - على إغفال أهمية الذات فى عملية الإبداع الفنى .

نحن بطبيعة الحال لانوافق على تطرف الذاتيين حينما يؤكدون على أن النشاط الفنى هو من أبرز مشروب النشاط البشرى فردية وأظهرها للقائية وأشدها تعبيراً عن الحرية ، أو حينما يقولون أن أصالة الذوق والإحساس هى فى صميمها واقعة ذاتية لا تقبل أية إحالة اجتماعية أو أى تفسير اجتماعى ، أو أن الفن ما هو إلا ظاهرة بشرية قد نبعت عن أصل فردى أو أن ممارسة الفن وتقديره لهما عمليتان فرديتان ، أو أن الفن يبدأ من الفرد ويعود إلى الفرد . ولكننا لانوافق أيضا على تطرف الموضوعيين حينما يقدمون لنا استطيعا حتمية لانفس فيها ولو بصيها ضيلا من ضوء الحرية .. استطيعا تحدد تحديدا صارما بمجموعة من العوامل الخارجية الموضوعية كالجنس والبيئة والزمن كما ذكرتين فالواقع أننا لو وافقنا تين على أن البيئة والجنس والزمن آثارها على عملية الإبداع الفنى فإننا لانوافقته على طمسه السكامل لعالم الفردية . ومعنى هذا أن فردية الفنان المبدع قد تتأثر بهذه العوامل . ولكننا يمكن أن نحفظ بخصوصيتها وطابعها الفردى رغم ذلك .

مما سبق يتضح أن تطرف الذاتيين يجعلهم ينظرون إلى عملية الإبداع الفنى من زاوية واحدة متعاهين بذلك عن سائر الزوايا ، وهذا هو ما جعل

موقفهم عرضة للنقد ، كما أن تطرف الموضوعيين أدى بهم إلى الوقوع في نقاط ضعف عرضهم هم أيضا للنقد . ولكن لنا أن نسأل الآن السؤال التالي : وهل يمكن للموقف الذاتي الموضوعي أن يفسر عملية الابداع الفني تفسيراً كاملاً ؟ وكيف يكون كذلك ؟ .

الواقع أن أي تفسير لعملية الابداع الفني لكي يكون كاملاً يجب أن يضع في حسابه كل أركان عملية الابداع ، التي تتكون في رأينا من : منبع الابداع الفني ، وعلمته ، وكيفية حدوثه ، وتحقيقه في الواقع بواسطة عنصر الأداء أو التنفيذ . وبمعنى آخر إن أي تفسير كامل يجب أن يجيب على الأسئلة التالية ويفسرها وهي :

١ - ما هو منبع الابداع الفني ؟ أو من أين تأتي للفنان المبدع صور إبداعاته ؟ .

٢ - ما هي آلة الابداع الفني أي لماذا يبدع الفنان فنه ؟ .

٣ - كيف تحدث عملية الابداع ؟ .

٤ - كيف تخارجت الابداعات وتحققت في إبداع فني مدروس ؟ وما هو دور العمل وما يصاحبه من أداء أو تنفيذ يتطلب وجود مادة تتشكل فيها تلك الابداعات ؟ .

إذا عدنا الآن إلى النظريات الأربع التي ولجت ميدان تفسير الابداع الفني رأينا أن كل نظرية من هذه النظريات قد أغفلت جانباً من الأسئلة المطروحة سابقاً ، علاوة على أن اتجاهات بعضها كان بعيداً عن العلمية والواقعية ، أو لم تكن كاملة بحيث تتناول الاجابة على كل سؤال من جميع جوانبه .

فمن السؤال الأول أجابت نظرية الإلهام أو العبقرية بأن منبع الابداع

الفنى «و قوه إلهية عليا ، أو وحى ربانى . أو من حفية سحرية ، أو شياطين ملهمة ، وهذا المعتبر يصبح الفنان المبدع طبقا لهذه النظرية أنشأ لاله أو شيطان يتملكه ، يفيض عليه ، ويمنحه إبداعا نه . ولقد رفضنا هذا القول الذى رددته أنصار هذه النظرية لأنه لا يستند إلى واقع ، ولا يفيد العلم ، ولا يفسر الإبداع بقدر ما يزيده غموضا وأسطورية أما النظرية العقلية فإنها ذهبت إلى اعتبار العقل البشرى كمنبع للإبداع الفنى ، وإن هذا الإبداع لا يخلو عن أن يكون صورة من الإدراك العقلى ، وثمره من ثمار الفكر المبدع . بيد أن أنصار هذه النظرية لم يتعمقوا كثيرا فى العقل البشرى أو الفكر الإنسانى ، فلم يذكروا لنا من أين تأتى للعقل البشرى أفكاره ؟ هل هى كامنة باطنة فيه ، أو هى مكتسبة من الخارج أو هى جماع الفطرية والمكتسبة . أما أنصار النظرية السوسولوجية فيعتبرون المجتمع هو المبدع والموضوع معا ، وأن الإبداعات الفنية تقع من ثم عن المجتمع أولا وقبل كل شيء ، ومن هنا فقد تطرقوا إلى الحديث عن عقل جمعى أو عن لاشعور جمعى مشبع تماما بروح المجتمع ، ولقد بينا خلال نقدنا للنظرية السوسولوجية أن فكرة عقل جمعى أو لاشعور جمعى ما هى إلا فرضية متيافيزيقية لا تستند لها من واقع أو علم وأنه لا يمكن لنا تفسير عملية الإبداع ابتداء من تلك الفرضية . أما النظرية السيكولوجية فلقد بينت أن الإبداع الفنى ينبع عن اللاشعور الشخصى (فرويد ومدرسته) أو عن اللاشعور الجمعى (يونج) وقد قلنا من قبل أننا لا يمكن أن نقبل أن يكون منبع الإبداع الفنى راجعا إلى الجانب الحالك المظلم فى الإنسان (العقل الباطن أو اللاشعور) ، كما ذكرنا أن فكرة اللاشعور ذاتها ما هى إلا فرضية متيافيزيقية فى نهاية الأمر .

حصيلة الإجابة على السؤال الأول هى : رفض لإجابة نظرية الإلهام أو العبقرية ، ونقص فى إجابة النظرية العقلية ، ونقد لإجابة النظرية

الوسيوولوجية ، وعدم قبول لإجابة النظرية الوسيوولوجية ، فلننظر الآن في إجابات هذه النظريات على السؤال الثانى المتعلق بعلة الابداع الفنى .

إن علة الابداع الفنى عند أصحاب نظرية الالهام أو العبقرية تكمن فى أن الارادة الالهية تريد لهذا الفنان أن يبدع فى مجال فنى معين ، وبعبارة أخرى فإن الفنان يبدع لأن قوة خفية، أو قوى سماوى ، أو تأثير شيطانى أراد له أن يبدع . أما علة الابداع الفنى عند أصحاب النظرية العقلية فتكمن فى أن فكرة ما أو عدة أفكار تطرأ على ذهن الفنان ، ولا تلبث أن تتخمر فى عقله ، ثم تتبلور لى يتم فسجها فى النهاية فى تفاصيل يمكن عكسها فى فن ما من الفنون . أو بعبارة أخرى أن الفنان الذى يتميز عقله بعوامل الأصالة والطلاقة والمرونة يحس بوجود مشكلات تتطلب حلا ، أو إلهامه صياغتها فيقوم بما يمتلكه من قدرات عقلية كالتحليل والتركيب والانتخاب ، لإيجاد الحل أو إعادة الصياغة فى صورة فنية مبدعة . أما علة الابداع لدى أصحاب النظرية الاجتماعية فتكمن فى أن المجتمع فى ظرف تاريخى معين ، يحتاج إلى مسن يلور الإلهام الاجتماعية والتاريخية فى فن ما ، ومن هنا يتقدم الفنان الذى يتصف بقوة وعية الاجتماعى ووضوحه ومركزه ، لى يكشف عن العلاقات الاجتماعية بحيث يعيها الآخرون أيضا ، فى صورة فنية تشبع حاجة المجتمع آنذاك أملاء الابداع الفنى عند فرويد فتكمن فى ضغط مركب أوديب على نفسية الفنان من جهة ، وفى ضغط الواقع الخارجى عليه من جهة أخرى ، مما يدفع الفنان أن يجد فى الفن وسيلة للشباع الخيالى لبعض حاجاته . وهذه العلة تكمن عند يونج فى تقلل الاشعور الجمعى فى فترات الازمات الاجتماعية ، مما يقلل من ائزان الحياة النفسية لدى الفنان ويدفعه إلى محاولة الحصول على ائزان جديد ، بأن يبدع فنا من الفنون .

ونحن بطبيعة الحال لا نقبل إجابة أنصار نظرية الالهام أو العبقرية ، لأنها
تعود بسبب الإبداع الفنى أو عائلته إلى أصول أسطورية تفر من كل ملاحظة
وتهرب من أى تجربة . كما أننا نقرر أن إجابة النظرية العقلية لم يكن كاملاً، إذ كان
عليها أن تحدد معنى الإحساس بالمشكلات ، هل يحس الفنان بالمشكلة داخل
فكره فقط ، وتظل حديسة عقله ، أم أنه ينتقى ويختار مشكلاته ويكتسبها
من العالم الخارجى؟ أما النظرية الاجتماعية فيبدو أنها تغابت على المقصود
الحقيقى من السؤال وهو علة الإبداع الفنى لدى الفنان الفرد ، أو لماذا يبدع
الفنان الفرد ، بإضافة الطابع الحتمى الاجتماعى والتاريخى ، والحديث عن عقل
جمعى ولا شعور جمعى تديننا أثناء نقدنا للنظرية السوسولوجية أنه مجرد فرضية
ميتا فيزيقية لا تكفى فى تفسير الإبداع الفنى من مختلف جوانبه ومنها جانب لماذا
يبدع الفنان ، ولو أن النظرية الاجتماعية آمنت بعقل فردى وفنان فرد ، يتمايز
عن غيره من الأفراد والفنانين ، مع التسليم بالأبعاد الاجتماعية والتاريخية ،
لكانت إجابتها أكثر دقة ، وأقرب إلى الروح العالية . أما تفسير فرويد فهو تفسير
غير مقبول، إذ لماذا بالذات مركب أوديب ، هل درس فرويد كل فنان فعلاً
دراسة تجريبية ، وخلص منها إلى تقرير قضيته السابقة وهى أن الفنان إنما
يبدع تحت تأثير ضغط مركب أوديب بالذات على نفسه الفنان من جهة وضغط
الواقع الخارجى عليه من جهة أخرى ، ثم كيف تتنوع الفنون مع أن ضغط
مركب أوديب واحد عند كل فنان ؟ وألا يمكن أن تضغط على نفسه الفنان
ضغوط اقتصادية أو سياسية أو دينية أو علمية أو اجتماعية ... الخ . نحن
لا نرفض أن يكون ضغط مركب أوديب على نفسه بعض الفنانين له أثره ،
ولكننا نذكر أن يكون مركب أوديب هو العامل الوحيد الفريد فى الإبداع
الفنى لدى كل الفنانين مهما تباينوا واختلفوا . يقرادينا الآن إجابة يونج عن

السؤال المطروح . ونحن لا نقبل اجابة يونج لانه يتحدث عن تقلقل اللا شعور الجمعي ، إذ أننا قد أثبتنا من قبل أن فكرة اللا شعور الجمعي ، لا أساس لها من واقع أو تجربة ، وأنها مجرد فرضية ميتا فيزيقية . ثم لنا أن نسأل يونج هل لا يمكن للفنان أن يبدع في فترات الاستقرار التي لا تتخللها أزمات اجتماعية ، الواقع أن تاريخ الفن يثبت أن كثيرا من الإبداعات الفنية في كثير من الفنون قد حدثت في فترات أبعد ما تكون عن التقلقلات أو الأزمات الاجتماعية .

مسئلة الاجابة على السؤال الثاني هي رفض لاجابة نظرية الإلهام أو العبقرية ، ونقتصر في اجابة النظرية العقلية ، ونقد لاجابة النظرية السوسيوولوجية ورفض لاجابة فرويد ويونج ، فلنتقل الآن إلى إجابات هذه النظريات على السؤال الثالث المتعلق بكيفية حدوث عملية الإبداع الفني .

أجاب أنصار نظرية الإلهام أو العبقرية على هذا السؤال بما يتلأم مع وجهة نظرهم ، فذهبوا إلى أن الإبداع الفني يحدث فجأة دون تدخل من عقل أو إرادة فالفنان يشرق عليه الإلهام في ومضة ، وهذه الومضة لا يمكن التفكير أو إرادة . يقول فيثشة : حينما تنهم نشوة الوجد الانسان يستبد به توتر عنيف ، يذرف على إلهه فيضاً من الدموع ، فتهاوى سيطرته على نفسه ، وتسرى في عروقه كلها فتعريرة حادة ، وتتمسى إرادته أمام انفجار فجائي عنيف للجبرية والقوة والالوهية . ويقول في موضع آخر : حينما يهبط على الإنسان الإلهام المفاجيء يخيل إليه أنه أصبح مجرد واسطة أو أداة أو لسان حال لقوة عليا فوق الطبيعة فيسمع دون أن يشعر ، ويأخذ دون أن يبحث ، ويعرف دون أن يتساءل... وتنبثق لديه الفكرة كأنها برق خاطف ، دون أدنى تردد ، وبلا أدنى اختيار . ويقول ديلاكروا أن الإلهام صدمة كالانفعال ، وحال الملم في لحظة الإلهام

كحال من يجذب انتباهه فجأة ، عندئذ يختل الاتزان لديه ، ويمضى نحو إزاء ان جديد ، وينقطع سير العمليات الذهنية لديه ، ويدخل في الميدان شيء جديد . . . وينساب في ذهن سبل فجائي من الأفكار والصور . وفي نفس المعنى يقول برجسون : إن الإبداع انفعال ... وهو يعنى إندلاع نار الوجدان على حبه فجأة في رقود الفكر . ويؤيد فليكس كلاي هذا القول فهو يذهب إلى أن الملاحظات الإبداعية تحدث فجأة وتكون مصحوبة بأزمات انفعالية ، وتبدر بعيدة عن العمليات العادية للعقل والشعور ، بعيدة عن حكم الإرادة وسيطرتها ، وتأتى غير متوقعة

ويتضح من القول السابق ، أن أصحاب هذه النظرية ، قد سموا وصفا أسطوريا غيبيا حينما تحدثوا عن نحو إرادة الفنان ، وتلاشى عقله أمام انفجار فجائي للحرية والقوة والالوهية ، وجينوا قرووا أن الإلهام كالبرق الخاطف . والواقع أن الوصف الكامل لعملية الإبداع يقتضى الخوض في الملاحظات ما قبل الإلهام ، أو في الأزمات المؤدية إليه ، كما يقتضى الخوض في الملاحظات ما بعد الإلهام أى لحظات أوفترات الأداء أو التنفيذ، ذلك أن الإبداع ليس إلهاما وحسب بل هو إلهام ثم أداء ، ومن قبل الإلهام تقوم لحظات أخرى من التفكير والمعاينة في موضوع فنى ما ، إلا أن أنصار هذه النظرية اكتفوا بوصف لحظة الإلهام دون أن يعتنوا أو يشيروا إلى وصف ما يحدث قبل تلك اللحظة وبعدها ، فجاء قصور وصفهم واضحا .

أما أنصار النظرية العقلية فلقد أنكروا حدوث الإلهام فجأة ، ورأوا أن الإلهام رأسمال يتجمع تدريجيا ، وأن الإبداع الفنى لا يمثل حركة مفاجئة غير متزنة بل هو انضباط واتزان ، وأنه ليس شئ ظهري للإلهام مفاجئ ما لم

تسبقه جهود ذاتية متواءمة يثاقها صاحبها عقيمة غير مجدية ، وأن التفكير الطويل في موضوع ما ، وإعطائه فرصة التخرج في الذهن في حالات النوم والراحة ينتهي عند أكثرية الباحثين وطلاب العلم بإلهامات وحلول مفاجئة كأنها في العقل ناسية تعمل في الخفاء أو على هامش الفكر ، وتحمل إلى الذهن الراعى نتيجة عماها في أوقات مختلفة تسمى حالات الإلهام . وعلى هذا النحو تكون الظروف المناسبة للإلهام بالمعنى العقلي هي شدة الإصرار إلى الموضوع ، والاستغراق والتأمل فيه ، وسعة الاطلاع عنه ، وحرية الذهن من قيود التفكير ومن نخط القديم .

ولم يكتفى أنصار هذه النظرية بهذا الوصف وحسب ، بل ذهبوا إلى وصف كيفية حدوث الإبداع الفني في الفكر على مراحل أربع هي : مرحلة الاستعداد والنأهب ، ومرحلة الإفراخ ، ثم مرحلة تبلور الفكرة العامة ، وأخيراً مرحلة لسج وتفصيل هذه الفكرة العامة عند كاترين باتريك ، وهذه المراحل يتألفها عند جيلفورد وولاس على التوالي : مرحلة الإعداد ، ومرحلة التخمير ، ثم مرحلة الكشف ، وأخيراً مرحلة التحقيق ، فالفنان المبدع تظهر لديه عدة أفكار أولاً ، يتم تخمير فكرة منها في عقله ثانياً ، ثم يكشف الفكرة العامة ثالثاً : وأخيراً يفصل تلك الفكرة العامة في أجزاء أو تفاصيل . ولقد بينا فيما سبق أن هذه المراحل كلها تتم في الفكر المبدع ، بما فيها المرحلة الأخيرة ، وليس يمكن أن نتأدى من مرحلة التحقيق أو مرحلة لسج وتفصيل الفكرة العامة إلى أنها خاصة بالتنفيذ أو الأداء .

وإذا تعمقنا إجابة أنصار النظرية العقلية عن السؤال المطروح لوجدنا أن تلك الإجابة كانت ناقصة ، حقاً إنهم وصفوا لحظات ما قبل لحظة الإلهام ،

أو فترة ما قبل بزوغ الفكرة العامة . وسمعوا مراحل تكوين الفكرة المبدعة في الفكر البشرى ، ولكنهم لم يتحدثوا عن وصف عملية الإبداع بعد كشف الفكرة المبدعة وتسجيل تفاصيلها في الذهن ، أعني أنهم لم يصفوا لنا كيف يحقق الفنان فكرته المبدعة في مادة ما ، ولم يخبرونا عما إذا كانت الأفكار المبدعة يصيغها أثناء التنفيذ بعض التعديل أو التحوير أو الإلغاء ، كذلك لم يتحدثوا عن كيفية قيام الفكر المبدع ذاته ... هل هو كامن في العقل ، أو مكتسب من الخارج أو نتاج تفاعل ما هو فطري بما هو مكتسب . ولذلك كله قلنا أن وصفهم لكيفية حدوث الإبداع الفني لم يكن كاملاً .

أما أنصار النظرية الاجتماعية فلقد ذهبوا إلى أن المجتمع هو المؤلف والمبدع وهو في نفس الوقت موضوع الإبداع ، فن المجتمع إذن تبدأ عملية الإبداع وإليه تنتهي . وهم يرجعون في نظريتهم تلك إلى الاستعانة بتاريخ الفن : إذ ظهر الفن منذ القدم بدون ذكر اسم مبدعه ، ولم يكن الإنتاج الشعري أو المعماري في البدء إنتاجاً فردياً ، بل كان إنتاجاً جماعياً لا تكاد تظهر فيه فردية أي فنان بعينه ، كان المجتمع بأسره هو المهندس ، وهو الشاعر وكانت الملاحم والأغاني الشعبية بمثابة إبداعات جماعية يخلقها المجتمع ، ويريد عليها ، ويعدل منها وينقلها جيلاً بعد جيل ، وينقلها عن طريق التراث الشفوي من عصر إلى آخر .

واضح أن الحديث السابق يمثل حديثاً عاماً لا تحديد فيه ولا وضوح ، وهو أيضاً لا يبين لنا كيف تتم عملية الإبداع الفني من بدايتها إلى منتهاها ، وليس صحيحاً أن الإبداعات تنشأ هكذا من المجتمع بلا تحديد ، وإنما الصحيح والمحدد هو أن أفراداً من أفراد المجتمع ، تميزوا عن العامة بسمات ، واتصفوا

بصفات مخالفة لصفات بقية الناس ، هم الذين يبدعون . وهما لا بد لنا أن نمضى مع أنصار هذه النظرية لكي نرى ما يقررونه بخصوص الفنان المبدع ، وكيف يمكن أن يبدأ الإبداع الفنى من مثل هذا الفنان .

أولا تؤكد النظرية الاجتماعية على أن الفنان لا يمثل نفسه ، بل إنه يمثل المجتمع ، ويتحدث باسمه ، ولم يكن أحد يتوقع منه أن يمثل على جمهوره بقضايا الشخصية ، فشخصيته ثانوية ، وقيمته تقدر بمدى قدرته على تصوير التجربة المشتركة ، ونقل أصدقاتها ، والتعبير عن الأحداث والأفكار الكبرى لشعبه وطبقته وعصره . فالفنان إذن لا يعبر عن « الأنا » ، بل عن « نحن » ، أى عن المجتمع بأسره ، ولا يتم ذلك بالتأمل الشعورى بل عن طريق الاختيار اللاشعورى ، وهو ما يشبه الحمل الفنى لنتيجة للاختصاص الذى تم عن طريق المجتمع ، فالمجتمع هو مصدر الأعمال الفنية فى نهاية الأمر وليس الفنان ، وما الفنان العبقري فى نظر أنصار هذه النظرية إلا مجرد معبر عن أمل هذه الجماعة وترقبها ، وأن حظه من العبقرية الفنية إنما يتحدد بمقدار ما يكون الفنان معبرا عن روح عصره . وفى طمس الروح الفردية للفنان ذهبت النظرية الاجتماعية إلى أن اختلاف الفنانين فى طريقة إبداعهم لا يرجع إلى اختلاف شخصياتهم ، بقدر ما يرجع إلى تباين واختلاف التأثيرات الحضارية التى يعيشون فى كنفها ، والعصر والبيئة وعوامل الوراثة .

والفنان طبقا لهذه النظرية هو من بين أصحاب الإبداع جميعاً أشدهم حاجة إلى أن ينظم الداخل بالاستناد إلى الخارج ، ويجب عليه أن يقلع عن الاقتصار على التفكير النظرى فى عمله ، لكي يحاول عن طريق الاصطراع مع المادة أن يخرجها إلى حيز التنفيذ . وألا يقتصر على الانتحال ، فالانفعال ليس

هو كل شئ يأتى به إلى سفين . من لا بد له أن يعرف حرفته ويجهد متعة فيها ،
ويبغى أن يعهم القواعد والأشكال والمخدع والأساليب التى يكتسب بها كرويض
الطبيعة المتعددة وإخضاعها لسلطان الفن . وهو ليس أكثر من مجرد رجل
صانع ، فالفنان مثله فى ذلك كمثل العالم أو المكتشف أو رجل الصناعة أو
رجل الأعمال ، إن هو إلا شخص متخصص يضطلع بأداء عمل معين ، لا بد
له فى سبيل تحقيقه من أن يمر بمرحلة استعداد وتعلم واحتراف ، فالفنان ليس
شخصاً شاذاً ، وكائناتاً فذاً عجيبة ، غريب الخلق ، أو رجل إلهامات فوقية ،
بل هو شخص محترف يقوم بإنتاج أشياء نحتاج إليها الجماعة . وهذا يقرر
ألا أن على الفنان أن يهجر عالم النصور والتخيل والإسكان وأن يحل محلها اليقظة
لكى يعنى نحو عالم الجهد والصناعة والحرفة والانتاج الجمعى ويقول شيئاً أهمية
التنفيذ ودور المادة ، وعلى حين أن الخيلة المتسككة لا تعرف سوى الأمل
أو التنى أو الرجاء ، نجد أن اليد الصانعة هى التى تقدم على التنفيذ ، فتصطدم
بموانئ المادة ، وتحاول فى الوقت نفسه الإنصات إلى نداء الموضوع ، وهما هنا
يتقدم إلينا الفنان على أنه صانع لا رجل إلهام ، يشكر ما يشكر بواسطة العمل
والإقدام على التنفيذ والتحقيق على مادة ما .

والفنان طبقاً لهذه النظرية أيضاً ليس أصيلاً أصالة مطلقة ، وهو لا يشكر
أعمالاً فنية جديدة كل الجدة بقدر ما ينحصر ابتكاره فى التأليف بين أفكار قديمة
أو أحداث تعديلات أو تحويرات فيها ، صله من نأت فى سابق ، أو فيما وراء ،
من ظروف اجتماعية محيطية . ولما كانت الآسالة ذهنية ومشروطة بالظروف
الاجتماعية والباريحية فلي المحال أن تنشأ أى صورة فنية فجاء كما ذهب إلى ذلك
أنصار نظرية الواحى أو الإلهام ، فكل صورة فنية مستندة على التالى والذى
تكون موجودة فيه من قبل فى مستوى أقل أو بصورة غامضة

أما عن كيف يبدأ الإبداع الفني من ذلك الفنان الذي أوجعنا صورته كما رسمها أنصار هذه النظرية فهو أن الفنان حاصل على عقل جمعي أو لاشعور جمعي ، وهذا العقل لا يتأمل موضوعاته ، بل تختصر فيه لاشعوريا الأفكار ذات المصدر الاجتماعي والتاريخي ولما كان الناس كلهم حاصلون على عقل جمعي أو لاشعور جمعي ، فلقد فشل أنصار هذه النظرية في بيان ما يميز به الفنان عن سائر ماعداء من الناس أو لعلم شاءوا ألا يقيموا نوعا من التمايز بين الفنان من جهة وبين غيره من الناس ، وبين فنان وآخر ، حتى لا يعطوا أهمية للفرد أو الأنا على المجتمع أو النوع ، وحتى لا يظهرون أن ثمة تساوفا بين الفرد ومجتمعه . أضف إلى ذلك أن العقل الجمعي لا يبدو أن يكون فرضية ميثاقية لا توجد وجودا وضميا في المجتمع ، وأنهم لم يبينوا على نحو الدقة كيف ينبع الإبداع من هذا العقل الجمعي ، وكيف تتمايز وتتفاوت الفنون ، وكيف تختلف الإبداعات لدى فنان واحد من حيث الدرجة على الأقل ، كما أنهم لم يفلحوا في بيان طبيعة هذا العقل الجمعي ، ولا على أي نحو يعمل ويبدع ، فأصبحت المسألة عند غامضة إلى حد كبير . ولو كان أنصار هذه النظرية قد قرروا أن العقل فردي ، وأنه يتشبع ويستقى أفكاره من خلفيات سوسولوجية وتاريخية لكان الأمر سهلا هينا ، إلا أن عسكهم بهدم كل روح فردية ، وطمس عالم الفردية في عملية الإبداع ، هو الذي قادم إلى مثل هذا الغموض والاضطراب مع أن الأصل والهدف الأول من نظريتهم هي توضيح عملية الإبداع الفني وتفسير أركانها .

إلا أننا نوافق أنصار هذه النظرية في وسعهم الحظاظ الإبداع بعد تخارج الفكر المبدع من العقل الجمعي إن كان لمثل هذا العقل وجود ، ولقد أثبتنا في تعليقاتنا ولقدنا على هذه النظرية أنها تنازلت والشرح والاهتمام بجانب التنفيذ أو

الأداء ، فالإبداع ليس إلها ما فقط وإنما هو قبل كل شيء أداء وتنفيذ وتحقيق يتطلب وجود المادة والصراع معها ، ويتطلب في نفس الوقت أن يكون الفنان رجلا عمل وصناعة ، لا رجلا فكر نظري فقط ، أو رجلا انفعال وخيالات .

إذا أردنا الآن أن نقطع ما قرره أنصار هذه النظرية في الإجابة على السؤال المطروح لقائنا : إن هذه النظرية فشلت في بيان كيفية صدور الفكر المبدع عن عقل جمعي أو لاشعور جمعي ، فلم يكن حديثهم واضحا ، ولم يكن وصفهم محددا ، بالإضافة إلى أن العقل الجمعي ذاته ليس أكثر من فرضية ميتافيزيقية يمكن الشك فيها وفي وجودها ، ولكتبتهم نجحوا في وصف جانب التنفيذ أو الأداء الذي تغافلت عنه النظريات الأخرى ، ولو كانت هذه النظرية قد اعتبرت أن العقل فردي ، ومنه تنتج الإبداعات الفنية ؛ مع التسليم بأن العقل الفردي يعمل بخافيات اجتماعية وتاريخية ، لمكان حديثها أوفق وأكثر تحديدا ودقة فلتنقل الآن إلى إجابة أنصار النظرية النفسية .

عن سؤالنا المطروح : كيف تحدث عملية الإبداع ؟ أجاب فرويد بالتسامي أو الارتفاع Sublimation ، وذلك التسامي يؤدي عنده إلى إظهار عبقرية في الفن أو في العلم ، كما أنه يعد بمثابة الأساس الذي تعتمد عليه العمليات المشتركة في الإبداع الفني . والتسامي الفرويدي يدفعنا إلى الحديث عن الدافع الشبقي فالمدافع الشبقي هو الموضوع الذي تجزى عليه عملية التسامي بمعنى أن الفنان إذا استطاع أن يستبدل بأهدافه القريبة الشبقية أهدافا أخرى تمتاز أولا بأنها أرفع قيمة من الناحية الاجتماعية ، وثانيا بأنها غير جنسية فقد قام بعملية تسامي أو إغلاء . والواقع أن قول فرويد بالتسامي يتفق مع تصور الشخصية ، إذ هذه الأخيرة تتكون عنده من ثلاث قوى : الأنا والإنا والعقل والهمي : والإنا

تعالى التوترات نتيجة الضغط المستمر من الأنا الأعلى ، الهى : ذلك أن وظيفة الأنا الأعلى على الله ، أم هى الضغط أو السكيت ، أما الهى فوظيفته على الدوام النزوع إلى المحرم . ومن هنا الصراع دائم بين هـذه القوى ، ومحصلة هذا الصراع تعجلى فى سلوكك الشخص فى أى موقف . ولهذا الصراع وسائل معينة يصل بها إلى تكوين المحصلة ، يلمان عليها فرويد باسم الآليات منها : القمع والسكيت والتسامى .

ولقد بين فرويد دور التسامى عند ليوناردو دافينشى فذكر أنه كانت توجد لدى ليوناردو القدرة على توجيه جزء كبير من قواه الدافعة الجنسية نحو أنواع نشاطات ، المهنية أو العملية ، ويعنى آخر فالتداسامى ليوناردو بالدافع الجنسي إلى أهداف أخرى ذات قيمة اسمى وليست ذات طبيعة جنسية ، فبعد أن استفاد من النشاط الطفلى فى خدمة القيمة الجنسية ، أصبح قادرا على إعلاء الجزء الأكبر من الليدو إلى الدافع للبحث أو المعرفة وهكذا تسامى ليوناردو بالجزء الأكبر من حاجاته الجنسية إلى تعطش عام للمعرفة ، فأصبح باحثا ممتازا فى خدمة فنه ، وسبق أفكار عصره ، وقدم إلى العالم معارف وفنون ذات قيمة اجتماعية وإغرافية رفيعة .

ذكر فرويد إذن أن التسامى يودى إلى امتياز فى فن أو علم ولكنه لم يوضح كيف يودى التسامى إلى مثل هذا الامتياز ، وما إذا كان يؤدى حقا إليه ، فلقد لاحظ براون أن هناك شك كبير حول ما إذا كان التسامى يودى فعلا إلى تفريغ الطاقة الشبقية أم لا ، كما ذهب ليفين إلى أن التسامى لا يودى إلى إفراغ الطاقة الشبقية ، وأن الطاقة الشبقية لا يمكن إفراغها بواسطة إبدالها بهدف أو أهداف أخرى ، وإنما هى تفرغ بواسطة إشباعها من ذاتها . ومعنى هذا أن التسامى عن الدافع الشبقى لا يتم إلا بإشباع نفس الدافع أصلا لا إبداله بدافع

البعد أو المرونة . وهنا يفقد التسامى معناه لأنه يشترط إبدال الهدف بهدف
أسمى وأعلى قيمة .

وإذا سلمنا مع فرويد .. رغم ذلك . بأن التسامى يؤدي إلى امتياز في فن أو
علم ، وأنه يتم بإبدال الدافع الشبقى بدافع آخر له قيمة اجتماعية أو فنية .. الخ
فإن نظرية فرويد تظل قاصرة في الإحاطة بتنوعات الإبداعات الفنية .. فافترض
أن فنانا ما كان يحمل في نفسه دافعا شبقيا نحو أمه ، فلم يقدر لهذا الدافع أن
يتجه تساميه إلى إبداع الشعر أم القصة أم النحت أم الموسيقى أم إلى نوع آخر
من أنواع العبقرية أم لا يتجه إلى عبقرية بل إلى عصاب؟ هذا ما لم تفسره نظرية
التسامى . وهذا يعنى أننا حتى لو قبلنا نظرية التسامى الفرويدية ، فلن نتسكن
بهذه النظرية من أن نكون على بيته واضحة من كيفية اتجاه هذا التسامى عند
فنان ما إلى فن معين دون آخر . ولماذا أدى إلى امتياز في إطار عديد من الفن
عند هذا الفنان بينما أدى عند فنان آخر إلى امتياز في نوع آخر من الفن وكيف
يؤدي إلى امتياز في الفن دون العلم أو العكس؟ ضف إلى ذلك أن التسامى - إذا
قبلناه - لا يركز إلا على جانب واحد من جوانب عملية الإبداع ، ولا يفسر
كيفية قيام سائر الجوانب فهو يهمل على سبيل المثال جانب الأداء أو التنفيذ مع
ما لهذا الجانب من أهمية قصوى ، وهو يهمل لحظات تكون الإبداع الفني داخل
النفس البشرية ، وهو من ثم لا يفسر كيفية حدوث الإبداع من ألفها إلى يائها
فلنتقل الآن ليونج كي نرى إجابته على السؤال المطروح .

يبدأ يونج بداية طيبة حين أبرز دور الواقع الاجتماعى ، وليكتفى - عان
ما فتين أن هذا الدور مقصور على مهمة معينة ثم لا يظهر مرة ثانية أبدا ، بل على
العكس من ذلك فرى أن الخطوات التالية تبعد تماما عن الواقع الاجتماعى

ذلك أن يونج يذكر أن مهمة الواقع الاجتماعي ليست إلا مهمة الدفع إلى الابداع ، ففي فترات القلقلات الاجتماعية ينسحب الابداع إلى داخل الذات ويتعلق بما برز من الاشعور الجمعي في أعماقها . وعلى هذا تكون مادة الابداع هي الاشعور الجمعي ، الذي ينحدر من السلف إلى الخلف ، ويستمر عبر الأجيال .

ويرى يونج أن الفنان العبقرى يتراجع عن الحاضر الذي لا يرغبه ، ويهوى القهقرى باحثاً في الاشعور الجمعي عن النماذج البدائية ، وهذه الأخيرة هي خير ما يدرأ الاختلال الشائع في روح العصر . ويذهب إلى أن الاسقاط هو السبيل إلى الابداع ، وهو عنده عملية نفسية يحسول الفنان بها تلك المشاهد الغريبة التي تصطبغ عليه من أعماقه الاشعورية ، يحولها إلى موضوعات خارجية يمكن أن يتأملها غيره . كما ذكر أن الفنان يحتاج إلى قوة يحشد بها لاشعوره هي قوة الحدس . وهو يستخدم كلمة الحدس للدلالة على مضمون الاشعور في اليقظة فبالحدس يصل الفنان إلى الوتر المشترك ، وبالاسقاط يحدد مشهده ، ويخرجه من نفسه ، واضعاً إياه في شيء خارجي هو هذا الرمز .

وهكذا يكون يونج قد بين كيفية حدوث الابداع الفني بالانسحاب الابداعي من العالم الخارجي ، وارتداده إلى داخل الذات ، وما ينتج عن ذلك من اضطراب في مادة الاشعور الجمعي ، التي تتألف مما يسميه بالنماذج الرئيسية البدائية ، واستعان بعملية الاسقاط التي تركز عنده على قوة الحدس . وهذا الحدس إنما يعبر الفنان والعباقرة ، وهو الذي يمكن الفنان أو العبقرى من أن يكتشف وأن يبدع ، وهو فطري عند يونج ، ومسببه يوضع الفنان والعبقرى في فطاق ما أسماه بالقسم الكشفي ، الذي يفاير ويبين القسم السيكلوارجي الذي ينضم إليه عامة الناس دون الفنانين والعباقرة .

ولنا الحق في أن نسأل يونج : كيف يمكن أن ينقسم الناس ولا شعورهم
الجمعي واحد إلى قسم سيكولوجي وآخر كسفي ؟ أي إلى قسم غير مبدع
وآخر مبدع ؟ يمكن أن تكون إجابة يونج هي أن اتباع القسم الأخير يمتازون
بالحدس في حين لا يمتاز اتباع القسم الأول بذلك ولكن كيف يمكن أن
نقسم الناس على أساس فكرة الحدس وهي فكره فاضنة لا تحديد لها
ولا تعريف ، ولا نعرف نحن ولا يعرف هو طبيعتها وعملياتها وخواصها ؟

وإذا تفاضينا عن ذلك ، ونظرنا في فئة الفنانين والعباقرة لكان لنا الحق
في أن نسأل يونج : وكيف يمكن أن نميز بين إبداع الفنان وإبداع غيره من
العباقرة مع أنها يستندان بقوة الحدس ؟ ثم كيف يمكن أن نميز بين إبداع فنان
وفنان آخر ؟ واضح أنه لا إجابة عند يونج .

نعم إن يونج يعترف بالواقع الاجتماعي . ولكن اعترافه بهذا الواقع ليست
له الأهمية واحدة هي مهمة الدفع إلى الإبداع ، ولكنه وصف يونج للخطوات
الإبداعية التالية خالية تماما من كل نظرة واقعية أو عملية ، فهو لا يلبث أن
يتحدث عن الاسقاط ، والحدس ، والسحاب اليبس وارتداده داخل الذات
والبعث من نماذج بدائية داخل اللا شعور الجمعي وغير ذلك مما لا يخضع لواقع
أو علم ، بالإضافة إلى إهماله التام لعنصر الأداء أو التنفيذ ، مع أننا ذكرنا من
قبل أن الإبداع الفني لا يمكن أن تكتمل صورته بدون وصف للحظات أو
فترات الأداء أو التنفيذ .

ويتضح من الإجابات السابقة ، أن جميع النظريات فشلت في بيان كيفية
حدوث عملية الإبداع الفني من ألفها إلى يائها : فاقترنت نظرية الإلهام أو
العبقرية على وصف لحظات الإلهام وصفا أسطوريا وأهملت تماما لحظات ما قبل

الإلهام وما يجبر من لحظات أو فترات من عنصر الأداء أو التنفيذ . كذلك لم يلمس النظرية العقلية مسألة أصل الأفكار الابداعية ، ولم يتحدث عن كيفية حدوث عنصر الأداء أو التنفيذ . أما النظرية الاجتماعية فعلى الرغم من نجاحها في إعطائنا الوصف الكامل للحظات أو فترات الأداء أو التنفيذ ، وبالصراع مع المادة ، وإهمية العمل ، إلا أنها فشلت تماما في بيان كيفية صدور الفكر الابداعي عن عقل جمعي أولا شعور جمعي أما النظرية السيكلوجية فلقد اقتصرنا في وصفها لعملية الابداع على فكرة التماسي (عند فرويد) وعلى السحاب الليدو وارتداده إلى الذات ، والاعتماد على الاستقاط والحدس (عند يونج) ولقد بينا قصور هذين الموقفين ووجهنا لها النقد المناسب بالإضافة إلى أنهما لم يتحدثا إطلاقا عن وصف لعنصر الأداء أو التنفيذ . فلنتقل الآن إلى السؤال الرابع والأخير وهو : كيف ، نخرجت الابداعات وتحققت في إبداع فني ملموس ؟ وما هو دور العمل وما يصاحبه من أداء أو تنفيذ يتطلب وجود مادة تتشكل فيها تلك الابداعات ؟ .

واضح تماما أننا لسنا بحاجة إلى استعراض إجابات النظريات المفسرة للابداع الفني على هذا السؤال ، إذ أن الإجابات كلها اتهمت ما سبق ، وحصيبتها النهائية أن نظرية الإلهام أو الحيقرية والنظرية العقلية والنظرية السيكلوجية أغفلت جميعا لحظات تخارج الابداعات وتحققها في إبداعات فنية ملموسة وأنها أهملت دور العمل ، وبالتالي لم تكن محتاجة إلى التطرق في الحديث إلى عنصر الأداء أو التنفيذ ، مما نتج عنه في النهاية إهمال كامل لدور المادة التي تتشكل فيها سائر الابداعات . والحق أن النظرية الاجتماعية وحدها هي التي أماطت اللثام عن مثل هذه الأمور ، وأعطتها الأهمية القصوى ، فبينت دور العمل ودور المادة في الابداع الفني ، وألقت أضواء كبيرة على عنصر الأداء

أو التعميد ، وتحقيق الابداعات الفنية وتخرجها على هيئة أعمال ابداعية فنية ملموسة . لكنها فشلت في بيان تنوع وتمايز الفنون والاساليب السبب سفذ كره فيما يعمد وهو أنها أغفلت ما يسمى بالاجار Framework

وهكذا يتضح لنا أن كل نظرية من النظريات الالفة قد فشلت في إعطائنا تفسيراً كاملاً لعملية الابداع الفني . أو وصفاً شاملاً لمعطياتها وفقراتها . بحيث يمكننا القول بأن أى نظرية منها لم تلمح في بيان وتفسير عناصر مشكلة الابداع الفني من ألفها إلى يائها . والسبب في ذلك هو أن كل نظرية منها لم تتخذ الموقف الموضوعى الذاتى فيما عرضته أو وصفته أو سرته ، فتمسك بلفظها وتطرف في الموقف الذاتى ، وتمسك البعض الآخر وتطرف في الموقف الموضوعى ، وقد قلنا من قبل أن أى تفسير كامل لمشكلة الابداع الفني لا يمكن أن ينجم إلا عن موقف موضوعى ذاتى ، ولكن هيل يمكن فعلاً للموقف الموضوعى الذاتى أن يفسر عملية الابداع الفني تفسيراً كاملاً ؟ وإذا كان الأمر على هذا النحو فكيف يكون ذلك ؟

نحن نرى من جهائنا أن مشكلة الابداع الفني يمكن أن تفسر تفسيراً كاملاً شاملاً من موقف موضوعى ذاتى ، ذلك الموقف الذى أو ضحاً طبيعته فيما سبق والذى رأينا أن أهم سماته تتركز في تفاعل الذات والموضوع والمحادها معاً في كل ابداع فنى . وعالينا الآن أن نبين كيف يتم ذلك . وكيف يكون ؟

نحن نرى أولاً أن العناصر الرئيسية في الذات المبدعة تتكون من العقل والنفس والحواس ، وأن العناصر الموضوعية تتكون من الأبعاد الاجتماعية والتاريخية ومن كل ما هو خارج الذات من طبيعة جمالية استيعابية أو مواد أو أدوات توجد وجوداً واقعيّاً خارجياً . وبرى ثانياً : أنه لا يمكن الفصل أو البتر

بين المجموعة الأولى من العناصر وبين المجموعة الثانية ، إذ المجموعتان متفاعلتان
متداخلتان في مجال واحد مما سلك لا يستطيع أن يتميز فيه بين عنصر وآخر، وفري
ناب : أنه خارج تلك العناصر الذاتية الموضوعية المتفاعلة لا يوجد شيء ، فلا
وجود في عملية الإبداع لشيطان أو وحى أو برق سماوى أو قوى خفية وما شابه
كل ذلك من أساطير وخرافات أفاض في وصفها ويان تأثيراتها أنصار نظرية
الالهام أو العبقرية . وفري رايها : أن تمايز الفنون واختلافاتها من فنان إلى
آخر إنما تعزى إلى ما يسمى بالأساطير . وهنا يجب أن نتوقف عند فكرة
الإطار هذه قليلا ، إذ أننا لم نعرض لها مطلقا فيما سبق ، ثم تبين تفسيرنا
الشامل لعملية الإبداع الفني ابتداء من هذه النقاط الأربع الآتية .

الواقع أن مضمون الإطار مكتسب وليس بفطرى ؛ فهو نظام تلتئم فيه
خبراتنا وتلتئم وتنظم مكونة أبنية متكاملة ، على حسب ما بينها من تقارب
أو تشابه أو تماثل ، فخراتي بتذوق الأعمال الفنية تلتئم في كل أو في إطار
استطيتي ؛ وخراتي بميدان البحوث العلمية تلتئم في إطار آخر ، وخراتي
النانحة من كثرة مشاهداتي للكتب تلتئم مكونة إطارا خاما ... وهكذا فنحن
نحمل في نفوسنا هسدا وافرا من الأطر فنظم بها أفعالنا جميعا سواء أكانت
تذوقا أم إدراكا أم أي فعل آخر (١)

والإطار يساهم في تنظيم الإدراك والتذوق ؛ فن حيث الإدراك فلاحظ أن
موضوع إدراكى منها كان جديدا فإنى أعرفه . وتفسير ذلك أن الإحساسات
الراهنه غير كافية لتحقيق الإدراك ؛ لأن هذا الإدراك ليس بمجرد إنطباع صورة
الاشياء في الذهن ، بل استجابة معينة للإحساسات الراهنة . ومن ثم فلا بد

من أن يستخدم الشخص المدرك معلوماته السابقة وأن ينظر إلى الحاضر في ضوء الماضي (١). أي ينظر إلى إدراكه الحال فيضحه في إطاره الذي اكتسبه من قبل؛ ومن هنا تنظم الإدراكات في أطر Frameworks أو تصنيف حسب إطار كل منها، ولعل هذا هو ما عناء كوفكا Koffka, K. حين ذهب إلى أننا ندرك العالم منظماً لا مجرد مجموعة من الإحساسات المشتتة بلا نظام ولا تماسك، ولعل أبسط مظهر لهذا التنظيم — يقول كوفكا — هو عملية التصنيف، وهو لا يعنى بالتصنيف عملية موجهة يمارسها الشخص بطريقة شعورية، وإنما يعنى بها أنها خارجة عن مستوى الشعور ولا يرتفع لهذا المستوى سوى نتائجها (٢).

ويلاحظ أننا نجد تنظيم الإدراكات قائماً بالفعل، وكأننا نحمل في نفوسنا أجهزة هي عبارة عن «أصناف» ندرك الأشياء من خلالها فتتلقاها منتظمة داخل هذه الأصناف، لذلك لا أرى شيئاً اضطرر سميكا ولكنى أرى كتاباً، وأرى جملة، وأرى سريراً، مما كانت هذه الأشياء لم أرها بأعيانها من قبل، فالصنف يساهم في تحديد إدراكنا للأشياء أى يكون بمثابة إطار معين يضاف على هذه الأشياء دلالة معينة بأن يوجه إدراكنا وجهة معينة (٣).

ويجب أن نضع في اعتبارنا أن الأطر التي نحملها في أذهاننا تؤثر بدورها على ما نختزن من معلومات، وما نتلقى من مدركات، فلقد لاحظ مصطفى سويف أن معظم طلاب كليات الطب والعلوم والهندسة لا يستطيعون أن

١ — يوسف مراد، مبادئ علم النفس العام، القاهرة ١٩٤٨، ص ١٦٢.

(2) Koffka; K. ; Principles of Gestalt Psychology. New York 1936. p. 349.

٣ — مصطفى سويف: المرجع السابق ص ١٥٦.

يقبلوا حقائق علم النفس ولا قوا اليه . بل هم يعارضون في نهجيه بالعلم ويقولون أنه مجرد تأملات ، كما لاحظ أن رأيهم هذا كفيلا بأن يحبطهم يرفضون كل البحوث السيكولوجية القديمة عنها والحديث . والواقع أن هناك بعضا تطفئ عناينا الصيغة العامة إلى حد بعيد ، إلا أن رفض هؤلاء الطلاب لا يقتصر على هذا النوع بل يمتد حتى يشمل بعض البحوث الحديثة التي تعد فواة مثالية لإقامة علم النفس على أسس موضوعية ثابتة ، ونكتفينا مناقشتهم من أنهم يحملون في أذهانهم إطارا يعين الخصائص الرئيسية للمعرفة العلمية ، ويتطلب على هذا الإطار فكرة قياس الظاهرة أو تحديداتها تحديدا فيزيقيا ، ولذلك فهم حتى عندما يتقدمون لقبول بعض الآراء السيكولوجية يفهمونها في مسورة فيسيولوجية غالبا .

نصف إلى ذلك أن عملية الفهم understanding ليست أكثر من مجرد تنظيم للمعلومات أو المدركات الجديدة في أطر ، ولذلك نجد غير المثقفين يفهمون الظواهر الطبيعية مثلا فهمنا غير الفهم الذي يمارسه المثقفون ، أي أن لهذه الظواهر دلالة أو معنى لدى غير المثقفين يختلف عن دلالتها أو معناها لدى المثقفين ، فستروط الأمطار خسيف ، وهبوب العواصف الرملية الهوجاء معناه بعض الشر عند الأولين ، وهو عند الآخرين يعني الاضطراب في أحوال الضغط الجوي والحرارة . وكذلك يختلف فهم الظواهر الاجتماعية عند الأولين عنه عند الآخرين ، وعند أنصار اليمين عنه عند أنصار اليسار . وكذلك الأمر في كل الظواهر ، إذ أن كل ظاهرة ، وكل فعل ، وكل شيء ، تختلف دلالاته باختلاف الأطار لدى متلقيه (١) .

هذا من حيث الإدراك . أما من حيث التدقيق بملاحظات تذوقنا للأعمال الفنية ليس سوى تنظيم لأدراكنا لهذه الأعمال داخل أطر إستراتيجية نعملها في مجالنا النفسى . وإذا كانت عملية التنظيم تبدو في حالة الفهم العلمى أوضح منها في حالة التدقيق الفنى ، فما ذلك إلا لأن المؤلف العلمى يقدم لنا تصورات يغلب عليها طابع التجريد ، في حين أن العمل الفنى لا يكون مجرداً تماماً ، بل تضاف إليه تعابير وأحاسيس وصور يجعل تلقيه أقل وضوحاً من تلقي التصورات المجردة .

وينجم عن إطلاعنا للأعمال الفنية أو مشاهدتنا لها تكون أطر لمبادئ الذهن . وكثيراً ما يقول المardon إن هذا العمل الفنى غير موافق للذوق السليم . وما الذوق السليم في هذه الحالة سوى الإطار الاستراتيجى المنظم لإدراكنا للعمل الفنى . وامل أبرز صورة تتبدى فيها هذه المشكلة : مسألة النزاع الدائم بين النقاد وبين الفنانين المبدعين ، فالنقاد غالباً ما يقارمون الابتكارات الفنية التى لم يسبق لها مثيل . ويعلنون أنها فرع من العبث لن يكون له أية قيمة فى تاريخ الفن ، أو أنها جراءة على تقاليد الفن وأصوله المرعية لن يعترف بها التاريخ ، ذلك أن المبدع يذهب أن يكون معتقاً . ثم تمضى فترة ما ، وإذا بنا نسمع نقاداً آخرين ينتقون عن تلك الابتكارات نفسها ، ويعلنون أنها تستحق الخلود ، ويقدمونها لنا فإذا بنا نعجب بها ، فما سبب ذلك ؟ إن فرض الإظهار يستطيع أن يقدم حلاً لأبأس به ، فاختلاف معك بسبب هذه الصورة من صور التكاسيد لا يكون مقصده أن يها اللون الأحمر ، أم أن هذا اللون ليس فعلاً باللون الأحمر إلا إذا كان أحمرنا مصابة بالظلمة للون ، وهذا لا يتبعده ، بل يمكن أن يكون اختلافنا من حيث وقعها أو دلالتها أو قيمتها لدى كل منا ، فكلاً منا ينظر إليها وهو ذو خبرة سابقة بتدقيق اللوحات الفنية ، وعلى ضوء هذه الخبرة ينتقل إلى

هذه الصورة الجديدة فيحدد مدلولها لديه ، أى كتحدد علاقتها بالإطار الذى حصل عليه من خبراته السابقة ، وكذلك الحال عندما تذوق قصيدة أو لحنا أو أى عمل فى آنسب . ومن الملاحظات الجديدة بالذكر هنا أن بعض العلماء المنصرفين إلى بحوثهم عن تذوق الأعمال الفنية إذا قدر لهم أن يتذوقوا عملا فنيا ما فإنهم لا يحسنون تذوقه وكثيرا ما يحطون من قدره (١) .

ويمكن تحديد أهم خصائص الإطار فيما يلى : —

١ — إن الإطار Framework أساس دينامى لتنظيم كل أفعالنا سواء فى ذلك الأفعال التى يغلب عليها طابع التلقى كالإدراك ، والأفعال التى يغلب عليها طابع الإصدار كالتكلم .

٢ — إن كانت العادات توضح هذا الأساس الدينامى ، إلا أنها لا تمثل الإطار من كل جوانبه ؛ فالعادات يغلب عليها طابع التكرار أو الجمود أو الصلابة ، بينما يتميز الإطار بالمرونة ، فمن فى كل لحظة من لحظات الحياة عرضة لممارسة خبرة إدراكية ، ولما كانت كل خبرة تأتى مختلفة بعض الشيء ولو إلى درجة ضئيلة جدا عن سابقتها ، فإنها لا تنتظم تماما ضمن إطار سابق ، بل تدخل عليه بعض التغيير ، وفى الوقت نفسه تلقى هى نفسها حظا من التغيير ، وهكذا يكون الإطار قابلا للنمو بقدر ما هو أساس للثبات ، ويقدر قابلية النمو أو ميله للثبات يقال أننا بصدد شخصية مرنة أو شخصية جامدة .

٣ — إن علاقة الإطار بالإنسان ليست معرفية أصلا وإنما هى دينامية ، فانا لا أدرك هذا الشيء بل أنه كتاب لاني أتذكر بوضوح أننى رأيت

ما يشبهه من قبل آلاف المرات ، واحتشج على أساس هذا التشابه بنوع من القياس أن هذا الذى أراه ، كتاب ، ، بل إنى أدركه هكذا مباشرة ، ففعل الإدراك نتيجة هذا الاتجاه دون ما معرفة واضحة بالأساس الدينامي الذى يعين هذا الاتجاه . وربما بدا ذلك بشكل أوضح فى عملية التعبير اللغوي ، فمسا لاشك فيه أفتى عندما أتكم إنما أمارس فعلا منظما ، والأساس الدينامي لهذا التنظيم هو الإطار اللغوي الذى اكتسبته باكتساب اللغة ، وضع ذلك فأنا أتكم بدون أن أفكر فى هذا الأساس أو أقيس الكلمات واحدة بعدة الأخرى على ما سبق أن علمته

وسند على الآن بعض النماذج التى تدور كلها حول اكتساب الاطار ، رغم اختلاف جزئيات السلوك من فنان إلى آخر : —

١ — ليوناردو دافينشى :

كان ليوناردو فى أيام طفولته الأولى منغمسا بمساعدة الطبيعة ، والاستمتاع بها ، ومحاولة تقليدها فى أعمال فنية مبكرة منها الرسم والنحت والتصوير ، إلى درجة أنه كان يقضى الأغلبية العظمى من أيام سنه حياته الأولى فى النظر والتأمل والرسم والتصوير ، ولقد عبر ليوناردو عن حبه للطبيعة وعلاقته بها فيما بعد بعدد من أقواله المأثورة . . يقول ليوناردو :

« يجب أن تكون بين الفنان والطبيعة « علاقة قرابة ومودة ، يشاعدها ويستمتع بها ، ويحاكيها دون وسيط » .

ويقول فى عبارة أخرى :

« لما كانت الطبيعة غنية بالمشاهد والأجسام ، فأحر بالإنسان أن يلجأ إلى الطبيعة ذاتها بدلا من الاتجاه إلى الذين أخذوا عنها ،

ويقول في فقرة ثالثة :

« لا حظ وجوه من تقابلهم في طريقك من الرجال والنساء ، كيف تبدر
في رشاقة ورقة وظرف ،

ويقول في فقرة رابعة .

وبعد أن تكون قد درست قواعد المنظور ، ووعيت طرق رسم الأشياء
والأجسام والأشكال ، فلا بد لك من التنقل هنا وهناك ، على أن تكون دائم
الملاحظة أثناء سيرك وانتقل عليك أن تدارم على استيعاب كل ما تراه
في طريقك ، وأن تعنى بمعرفة الظروف التي تحيط بسلوك الناس وأحوالهم ،
وهم يتحدثون أو يتشاجرون ، أو يضحكون ، أو يتداعبون ، أو يتهازون ،
أو يتعاربون . وارقب حركة الناس التي يحدثونها ، ومظهرهم أثناء ذلك ،
ومظهر وحركة العابرين من المارة ، وكذلك هؤلاء الذين يحاولون فض النزاع ،
وسجل ذلك بخطوط سريعة مبسطة ، في كراسة صغيرة واعمل على المحافظة
على هذه التخطيطات بعناية كبيرة ، حيث أن الأشكال والحركات للأجسام
كثيرة لا تحضر لها ، والذاكرة قد لا يمكنها أن تعي ذلك كله ، ومن أجل هذا
لا بد لك أن تحفظ وتسجيلاتك للحركات والأوضاع كرشد واستاذ لك ، .

ويقول في فقرة خامسة :

« عقل الفنان وفكره لا يدان يشبه المرآة التي تستقبل ألوان المرئيات التي
تنعكس على سطحها ، بينما تشغل دائما بصور الأشياء التي أمامها ، ومن أجل
ذلك أصبح لزاما على الفنان أن يكون واعيا ، وأن نجاحه في عمله متوقف على
عالية مداركه ، وإمكانيات فهم الطبيعة ، والقدرة على التعبير عنها . وليكن في

علمك أنك سوف لا تعرف ذلك عن غير طريق المشاهدة والدرس ، ثم الاحتفاظ بها في مخيلتك .

ويلاحظ أن مشاهدة ليوناردو للطبيعة والناس لم تكن مشاهدة عسادية ساذجة ، بل كانت مشاهدة دقيقة ذات عدة أبعاد تعينه على تصوير أدق ، وفن أجود . ودليلنا على ذلك — غير ما سبق — هو هذا النص الذي يظهر فيه بجلاء ووضوح دقة المشاهدة عند ليوناردو . يقول ليوناردو :

« الضوء — الظلال — الألوان — التجسيم — الأجسام — الوضع — البعد — القرب — الحركة — المسكون ، هذه هي الحليات الجيometrique والمزايا العشر للتصوير . »

نعم إن النص السابق يبدو أنه يتعلق بالتصوير ، ولكنه أيضا كان يقول ليوناردو في ملاحظاته ومشاهداته للطبيعة والناس ، فهو لا يشاهد مشاهدة مادية ولكن يشاهد مشاهدة دقيقة تعينه على الدقة في فنه ، فعين يشاهد منظرا طبيعيا مثلا فإنه يشاهده من حيث قربه أو بعده ، وألوانه ، وحركته أو سكونه ، وضوئه ، وظلاله ... الخ .

ويبدو أن ليوناردو لم يكتفى بمشاهدة الطبيعة والناس مشاهدة دقيقة ومن عدة أبعاد — أي مشاهدة موجهة — وإنما كان يشاهد أيضا ويلاحظ منذ طفولته اللوحات الفنية ، وأعمال التصوير والنحت ، التي كانت منتشرة في بيت أبيه من جهة ، وفي كافة أرجاء المدينة وإيطاليا بوجه عام من جهة أخرى كان يتأملها ويلاحظها ، ويحاول تقديمها أو محاكاتها ، وسين شب أكثر اهتمام بدراسة الفن القديم المجسم في أعمال فنية ، فبدأ بملاحظة تفاصيلها والتدرب على الإتيان بمثل هذه التفاصيل ، وحفظها في ذاكرته ، وإظهارها في أعماله الفنية المبكرة . ولا

أداء على اهتمام ليوناردو بالدرس والتحصيل والاخذ عن القديم من قواه :
، إنه خير أن تدرس القديم ، لتستوعب منه منهجالك ، من أن تقتصر طرفة
إلى التجديد .

ويقول ميينا أهمية الدرس والتحصيل :

إني أقول لك .. أيها المصور الناشئ .. إذا أردت الحصول على درجة
مرموقة في الفنون ، فأعمل على دراسة المجسمات والأشكال في الطبيعة والأعمال
الفنية ، مبتدئا بدراسة تفاصيلها ، ولا تحاول الانتقال إلى الخطوة الثانية ، قبل
أن تتم استيعابك للخطوة الأولى ، وتسجيلها في ذاكرتك ، والتدريب عليها
عمليا في مذكراتك ، فإذا ما حدث عن هذا الطريق ، فقد أضعت وقتك سدى ،
أو بطريقة أخرى فإنك قد أطلت طريق دراستك ، على التي ألفت فظرك إلى
أنه من الخير لك أن تكسب نشاطا وجدة وخبرة من أن تلجأ إلى السرعة
في الأداء .

حينما رأى الأب أن ابنه ليوناردو الطفل ، يغمس في أعمال التصوير والرسم
والنحت ، ومحاكاة الطبيعة ، وتقليد الأعمال الفنية للآخرين ، ووجد أن خير
طريق لإبنته هو أن يتجه في هذا الاتجاه الذي يميل إليه ، والذي يأخذ معظم
وقته . حينئذ جمع الأب نماذج من أعمال الإبن ، وعرضها على أندريا ديل
فيروكيو للصانع والمصور والنحات والمعماري والموسيقي ، وتجمع الوثائق على
أن ليوناردو قد التحق بمسرح الاستاذ أندريا ديل فيروكيو عام ١٤٦٤ أي
حينما كان ليوناردو في الثانية عشرة من عمره . ونستنتج من هذا أن ليوناردو
ربما بدأ اهتماماته بالطبيعة ومحاكاتها من ناحية فنية ، وبدأ تأمله ومحاكاته للأعمال
الفنية للآخرين في سن مبكرة جدا ، بحيث تمكن الأب من أن يجمع نماذج

كثيرة له ، ويقدمها إلى فيروكيو ، وليوناردو لازال بعد في عامه الثاني عشر .

لمس الاستاذ يشامر نجاح ليوناردو في الناذج المقدمة له من طريق والده ومن ثم وافق على تعيين ليوناردو بمرسمة عام ١٤٦٤ كما ذكرنا من قبل . ولقد كان المؤلف في إيطاليا في ذلك الحين ، أن يتلقى الناشئ أصول الفن على أستاذه في مرسمه ، وأن يلتحق بأحد المراسم الفنية الخاصة بالأساتذة العظام من أساطين الفنون ، فيعمل في الرسم صيبا ، يداوم على مشاهدة الخطوات التي يقوم بها الاستاذ في الإعداد للصورة ، أو التمثال ، أو التخطيط الهندسي ، والتكوينات المبدئية لعمل من الأعمال ، وإجراء اللمسات الأولى ، ومتابعة التخطيط والتشكيل حتى تظهر معالم العمل الذي يداوم الاستاذ على تنفيذه ، وإخراجه ، في الصورة والنتيجة التي يرتضيها .

وتبدأ الدراسة في المراسم بالمشاهدة والاطلاع والمحاكاة والتقليد الأمين ، إلى أن يصبح التلميذ قادرا على التحكم في أداء اللمسات بالقلم أو الفرشاة أو الازميل أو الأدوات الهندسية ، وعندئذ ينتقل التلميذ إلى مرتبة عناية أستاذه به ، وفي هذه الحالة يعهد الاستاذ لهذا التلميذ بالعمل في تجهيز صورة ، أو تمثال ، أو مشروع ، أو وضع اللمسات الأولى التي توفر من وقت الاستاذ ، وجهده . ثم يتم الاستاذ العمل الفني بعد ضبطه وإحكامه ، على أساس التجهيز والإعداد الذي قام به تلميذه الأمين . وشيئا فشيئا يستوعب التلميذ أصول العمل الفني إلى أن يصبح قادرا على آدائه من البداية إلى النهاية . وحينئذ كفلما أن يستمر ملتحقا بمرسم الاستاذ ، يعاونه ، ويشاطره العمل ، والفائدة ، وإما أن يستقل بنفسه في مرسم جديد ، ويكون له بدوره تلاميذ ، يتلقون عنه بمثل الطريقة التي مارسها . وكان التلميذ في مرسم الاستاذ في ذلك العهد ، يلزم أستاذه ملازمة الإذن ، لا يفرق عنه بل أن بعض أولئك التلاميذ كانوا يعيشون في مرسم أستاذهم ، يقومون بكل واجبات المرسم والنيابة عن الاستاذ في مختلف الفنون

تدرج ليوناردو في السلم الفني ، واكتسب طريقة وأسلوب أستاذه ، وساعد

استأذه في كثير من الأعمال الفنية ، وتلقى نقده وتوجيهاته ، حتى أصبح بعد ذلك كبير المساعدين بمرسم فيروكيو ورئيس قسم التصوير بالمرسم ولقد ذكر ليوناردو فيما بعد أن عمله ضمن مجموعة من الناشئين تحت إشراف الاستاذ فيروكيو هو أفضل بكثير مما لو كان قد عمل منفردا . يقول ليوناردو :

« إن العمل ضمن مجموعة من الرسامين الناشئين أفضل لك من العمل في وحدة وإفراد لعدة أسباب :

١ — ما يفتري الرسام من خجل من أن يكون أضعف من زملائه ، لأن الشعور بالخجل سوف يدفعه إلى الدراسة الجدية والعناية ببلوغ مرتبة الاجادة .
٢ — إن المنافسة سوف تكون عاملا لحفرك ودفعك لبلوغ المرتبة التي بلغها هؤلاء الذين قالوا الاعجاب والتقدير أكثر من ذلك . وهذا الاعجاب بهم سوف يحثك ويدعوك إلى اللحاق بهم .

٣ — سوف تقرأ لك فرصة الاستفادة من رسومات من هم أقدر منك مكانة في الرسم ، وإذا ما كنت أحسن منهم ، فسوف تغير من معرفتك لإخطائهم فلا تقع فيها ، في حين يفريك إعجابهم بعملك بمحاولة الحصول على المزيد .

حصل ليوناردو عام ١٤٧٢ على عضوية جمعية سان لوكا (نقابة للفنانين الفلورنسيين) وأتاح له تلك العضوية الاتصال بغيره من الفنانين ، ومشاهدة ونقل وتحليل ولقد الفنانين لأعماله .

وفي مرحلة الشباب استطاع ليوناردو أن ينفذ ويصمم الكثير من الأعمال الفنية منها صورة العذراء والصخر ، وآنية الزهور ، وصورة السيدة والطفل وصورة للبشرى ، وصورة الملاك ، وصورة جنيفرادى يمشى وصورة لوشش

خرفاني ، وصورة لفلاح إيطالي . وقد أجمع ناقدا الفنى على أن الأعمال السابقة
لليوناردو متأثرة في كثير من تفاصيلها وجزئياتها وأسلوبها وطريقة إعدادها
بطريقة ومنهج أستاذه فيروكيو .

لم يكن ليوناردو يعرف حائلا بين الفن والعلم ، فالفن عنده علم واسع الحدود
والعلم عنده أمر لا ينفصل عن الفنون ، إلا أنه كان يخضع العلم دائما للفن ،
وللحاجات الفنية . والحق أن ليوناردو - بعد انفصاله عن مرسوم فيروكيو
كان كثيرا ما يتوقف عن عمله الفني أثناء آدائه ، لكي يبحث أكثر ، ويعرف
أكثر ، ويقوم باطلاعات كثيرة متنوعة ، وبأبحاث عن الألوان ومزجها ،
واستحداث لون جديد ، والإستزادة من علوم الرياضة والطبيعة والميكانيكا ،
ثم يعود إلى تكملة عمله الفني الذي تركه ، بعد أن يكون قد استفاد من عدة
علوم في خدمة فنه . ولقد عبر ليوناردو عن ذلك بقوله :

« تعمل العبقریات قليلا وتفكر كثيرا ،

وفي قوله :

« من غير النظريات الواضحة لا يمكن مواصلة التصوير أو التدريب عليه ،

والخلاصة أن ليوناردو اكتسب الإطار من معاهداته وملاحظاته وقراءاته
الموجهة ، ومن خلال عمله في مرسوم فيروكيو ، ومن خلال عضويته بنقابة
القناتين القلورنسيين ، فراح يخضع كل المعارف والعلوم والخبرات في خدمة فنه
بعد أن اكتسب هذا الإطار بطريقة دينامية .

٢ - كيتش John Keats

بول كيتش في الخطاب رقم ٢٥ إلى وينولفز في ١٨١٧/٢/٢٢

« من بين الكتب التي أحملها معي مجموعة قصائد شكسبير ، ولم يحدث أبداً أن وجدت قدرا كبيرا من الجمال مثلما وجدت في السوفيتات » .

ويقول في خطاب إلى هيدون في ١١/٥/١٨١٧ .
« أفنى أقصى ثمانى ساعات يوميا بين القراءة والكتابة » .

ويتحدث في الخطاب رقم ٢٢ عن : قصيدة شيل « ثورة الاسلام » ثم يتحدث عن كولردج ، وبعض مسرحيات شكسبير .

وفي الخطاب رقم ٤ ، يتحدث عن محاضرات هازلت في الشعر ، ويقول إنه سوف يراغب على الاستماع إليها ، ويقرر أن شكسبير يسيطر عليه ويوجهه .

وفي الخطاب رقم ١ يتحدث عن أنه قرأ فن الشعر لموراس .
ولاحظ كذلك أن معظم خطابات كيتس تنقشر فيها عبارات شكسبيرية
كثيرة :

ففي خطاب واحد أرسله في ١٥/٤/١٨١٧ نجد عبارة من « سولدين من فيرونا » ، وعبارة من « العاصفة » وثلاثة عبارات من « حلم ليلة في منتصف الصيف » .

وفي خطاب أرسله في ١٧/٤/١٨١٧ نجد عبارة من « حلم ليلة في منتصف الصيف » ،
ونجد عبارة من « العاصفة » .

وفي خطاب أرسله في ١٠/٥/١٨١٧ نجد عبارة من « حلم ليلة في منتصف الصيف » وعبارة أخرى من « هاملت » .

وفي خطاب أرسله في ١١/٥/١٨١٧ نجد عبارة من « جهد الحب الضائع » ،

وثلاثة عبارات من « الملك لير » وعبارة من « العاصفة » (١) .

ويلاحظ ريدلى Ridley أن ذهن كيتس زاخر بتراث شكسبيرى أكثر مما هو زاخر بأى تراث آخر ، (٢) ويقرر أن معظم خطابات كيتس تشهد بتأثره بشكسبير إلى درجة أنه كان يفيض فى هذه الخطابات بكثير من العبارات الشكسبيرية - على نحو ما بينا - بدون جهد ولا تكلف ، وأنه كان يملك نسختين من مؤلفات شكسبير ، أحدهما بالعلامات والملاحظات الهامشية التى تسجل على مدى تعلقه به ، وتأثره بكتابات شكسبير . ولقد كان كيتس يقرأ شكسبير قراءة مقذوق دارس لا قراءة مستمع عابر ، أى أنه كان يقرأ شكسبير قراءة متوجّهة ، فيقف عند هذا التشبيه ؛ ويكتب بحواره تحليقا حماسيا ، ولقد وردت كثير من هذه الإستعارات والتشبيهات وما إليها فى أشعار كيتس ذاتها (٣) .

٣ - بايرون :

يقول بايرون فى خطاب إلى كينارد فى ١٨١٦/١١/٢٧ .

« عندى مكتب ، وعندى مسكن طيب ، فى بلاد جميل ، وعندى لغة أفضلها ... » .

ويقول فى خطاب إلى هوبهاوس فى ١٨١٧/٢/٣١ .

« لقد اشتريت عدة كتب ... من بينها أعمال فولتير كاملة ، فى اثنين

١ - انظر مجموعة رسائل كيتس لى :

Keats; j. • The letters of John Keats, London 1947

٢ - انظر دراسة ريدلى عن كيتس وهى :

Ridley. M.R. • Keats craftsmanship. oxford. 1933

٣ - مصطفى صوفى • الأسس النفسية للإبداع الفنى ، ص ٩٥ - ٩٦ .

وتسعين مجلدا ، وجمعت أقرؤها . إنك تشعر بالآفة لسكنك واجده علينا
بالشطحات ، .

ويقول في خطاب آخر إلى هوبهاوس في ١٨١٧/٤/١٤ .
« قرأت كثيرا لفولتير ، تمنيت لو كنت معي ، فقد كنت ألقى بين الحين
والحين ما يكاد يقتلني ضحكك ... » .

ويقول في خطاب ثالث إلى هوبهاوس في ١٨١٧/٤/٢٢ .
« وقد سميت حساب يوم لهنى ، وآخر ... لمشاهدة فينوس كانوفا ،
وآل مديتشى ، ومقابر ماكيافيل ، ومينخائيل أنجلو ، والفيرى . وهذه
طبعاً هي كل ما أحرس على مشاهدته هنا ، حتى ولو قدر لى أن أبقى
عدة شهور . »

وفي خطاب رابع إلى هوبهاوس في ١٨١٧/١١/١١ . فهدد بايرون يلح
على هوبهاوس إلحاحاً شديداً فى إحضار مجموعة معينة من الكتب . ويقول :
« لا تحسب النفقات حساباً ... يجب أن أحصل على الكتب ... وأخص
بالذكر « Tales of my Lordlord » .

وفي خطاب خامس إلى هوبهاوس أيضاً فى ١٨١٩/٦/٢٠ يذكر أنه يذل كل
ما يملك للحصول على نسخة من الشرح اللاتينى الذى وضعه بلفورد لإيمولا
على داتى .

ويقول فى خطاب إلى كينارد فى ١٨١٩/١/٢٧ .
« إنى مشغول الآن بالقراءة عن الإغريق والفرس ، (١) .

٤ - توفيق الحكيم :

يقول توفيق الحكيم في إحدى رسائله :

إنى أطلع في اليوم ما لا يقل عادة عن مائة صفحة في مختلف ألوان المعرفة ... مائة صفحة في اليوم أى ثلاثة آلاف صفحة في الشهر .

ويقول في رسالة أخرى :

« لم يكن الحب في باريس بالقوة التى تخرجنى عن التوازن ، إنما الذى أخرجنى عن طورى هو سحب الأدب ، وحث المطامع الأدبية محل المطامع العاطفية ... » .

ويقول في رسالة ثالثة :

« إنها تم قراءة القصة التمثيلية في ساعة واحدة ، وأنا الذى أقرأها في يومين أو ثلاثة . ولكن هناك فرقا هائلا بين قراءتى وقراءتها ، إنها تقرأ للحكاية فى ذاتها ، أما أنا فلا تعينى حكاية الكاتب ، بل يعينى فنه وصبر صناعه ، وطريقة أسلوبه فى البناء ، وخلق الأشخاص ، ونسج الجوّ ، وإحداث التأثير . إنى أعيد أحيانا قراءة الفصل الواحد ، بل الصفحة الواحدة مرات .. لكم أعدت قراءة موليه لا لشيء غير دراسة طريقته فى تقديم الأشخاص ، ورسم أخلاقهم . » .

ويقول في رسالة رابعة :

« ولكن الأسلوب ... الأسلوب . لعلنا شغلناك معى بالحديث عن الأسلوب الفنى الذى أبحث عنه ، أين أجده أخيرا ؟ ... ومع ذلك فى وهمى أنه قد يكون على مقربة منى دون أن أشعر . لم لا يكون هو ذلك الحوار الذى أنفقت فى ممارسته وقتا طويلا ؟ إنه (القالب) الذى بدأت معالجته ... قبل

نزوحى إلى أوربا ، ومن أجله انصرفت حتى عن الكتابة السياسية (المحترمة)
في نظر أهل بلاده ، (١) .

. . .

تشير الأقوال والنصوص التي أوردناها سابقا لعدة نماذج أبدعت في
مجالات التصوير والرسم والشعر والقصة إلى حرص كل أنموذج من تلك
النماذج على استيعاب أكبر قدر من الأعمال الفنية أو الشعرية أو الأدبية ،
وخاصة استيعاب كل أنموذج لما يراه هاما بالنسبة إلى النطاق الذي اهتم به ،
ومال إليه ، واتخذ طريقا ومستقبلا ، ورآه أساسيا وضروريا في تكويناته
الابداعية فيما بعد .

فليوناردو دافينشى يتجه إلى الطبيعة معينة الأول ويلاحظها من عدة أبعاد
رأها ضرورية لفنه ، وهو يطلع على كل الأعمال الفنية التي في متناول يده
أو يهره ، يراها وينأملها رؤية موحدة تختلف عن الرؤية العادية لغيره من
الناس . فإذا ما دخل مرسم أستاذه فيروكيو ، اتجه إلى النهل منه ، والدراسة
عليه ، وملاحظته أثناء العمل ، ومعاونته ، وتنفيذ أفكاره ، وتصميم بعض
الأعمال خاصة في مجال الرسم والتصوير - وفراء مهتما - علاوة على ذلك بالاطلاع
على القديم ، ويذكر أن الاطلاع على القديم ، يمكن الفنان من استخلاص منهج
له أو طريقة ، وأن ذلك الاطلاع أفضل من الاتجاه طرفة نحو التجديد . وفي
مرسم فيروكيو يتدرج ليوناردو في المراتب والتمرس على مختلف الأدوات
والعناصر اللازمة لفن التصوير والرسم ، ويكتسب أسلوب أستاذه وطريقته ،
في نطاق محدد هو نطاق التصوير والرسم ، ويعلم كل دقائق فنه ... حتى وصل

إلى مرتبة عليا أثناء تواجده في مرسوم استناده وهي مرتبة كبير مساعدي فيروكيو ورئيس قسم التصوير والرسم بالمرسم . وفي أثناء تواجده ليوناردو بمرسم الأستاذ ، بل وبعد استقلاله عنه ، يخرج ليوناردو الكثير من الأعمال الفنية ، ويلاحظ الكثير من النقاد أن معظم أعمال ليوناردو متأثرة بطريقة وأسلوب ومنهج أستاذه فيروكيو . وحينما ينضم ليوناردو إلى نقابة الفنانين الفلورنسيين ، تتيح له عضويته تعمقاً أكبر ، وفيها أدق ، وإضافات هامة إلى إطاره الفني الذي اكتسبه ، قد تكون مغايرة أو متفقة مع مكوّناته ، ولأنها على أي حال كانت تشير إلى دينامية الإطار وثباته في نفس الوقت . وقد كان ليوناردو مستعداً بعد ذلك أن يخضع كل المعارف والعلوم وثقافته الواسعة فيها وإطلاعه النهم عليها ، إلى خدمة فنه في إطار كان قد كونه من قبل ، وكان ثابتاً في نطاق معين ، متطوراً ودينامياً في نفس النطاق .

وكيش الشاعر ، يتجه معظم اهتمامه إلى الشعر ، كما اتجه معظم اهتمام ليوناردو إلى الرسم والتصوير ، وهو يتجه أكثر وبوجه خاص إلى شعر شكسبير ، كما نهل ليوناردو من فن فيروكيو . وكانت قراءة كيتس لشكسبير موجهة توجيهاً خاصاً ، كما أن مشاهدة ليوناردو للطبيعة ولله اس والأعمال الفنية في مجال الرسم والتصوير موجهة توجيهاً معيناً . كان كيتس يقرأ إحدى التمثيليات أكثر من مرة ، ويضع الخطوط تحت بعض العبارات ، ويضع الملاحظات الهامشية في بعض المواضع ، وكان ليوناردو يعاود الاطلاع ومشاهدة العمل الفني لكي يلاحظ عدة أبعاد وأركان وتفاصيل وجزئيات وطريقة وأسلوب هذا العمل .

أما بايرون فتدل أقواله على أنه يجد مسرة كبيرة في اقتناء الكتب ، وفي

قراءتها ، وفي الاطلاع عليها ، وفي معايشته لها ، وفي دراسته لاسلوبها وطريقتها ، وهو يقرأ كتب فولتير بوجه خاص ، ويهتم بمشاهدة الآثار الفنية قبل سواها . ويبدو اهتمامه الشديد بالكتب عندما يتغيب عنه بعضها ، فهو سل في طلبها ، مما كلفته من الاموال ، ولا تستقيم حياته ويكتمل سروره إلا بعد الحصول عليها . كان يهرون فيها في القراءة ، شرها في الاطلاع ، لا تقف رغبته عند حد ، ومن هنا اكتسب إطارا أدبيا ثابتا يتطور وينمو ، يصيبه بعض التغيير أو الإضافة ، نتيجة أن الاطار دينامي كما أسلفنا .

أما توفيق الحكيم فتفسير أقواله إلى أن قراءاته كانت كثيرة وغزيرة ، فلا يمر يوم عليه دون أن يقرأ ويطلع ، وحصيلته إطلاعاته في شهر وفيرة ، ومع ذلك لم تكن قراءته عادية أو سطحية ، وإنما كانت قراءة موجهة توجيها خاصا ، فهو يعيد ما قرأ عدة مرات ليتبع أسلوب الفنان ، وهو قليل الاهتمام بموضوع ما يقرأه على عكس القراءة العادية ، وهم يهتم بالأسلوب ويتمرن عليه ، ولذلك فهو كثيرا ما كتب ومرق ، وأن ما مرقه ولم ير النور أضعاف ما أبقاه ورأى النور . ويدل كثرة مامزقه على رغبته في المزيد من التمرن على الأسلوب وطريقة خلق الشخصيات ... الخ . والحكيم حينما يقرأ قصته مثلا ، فإن قراءته تكون موجهة ومن عدة أبعاد منها بعد الصناعة ، وبعد الطريقة أو الأسلوب ، وبعد البناء ، وبعد خلق الشخصيات ، وبعد نسج الجو ، وبعد إحداث التأثير . ولذلك فهو يعيد ما قرأه بغية إحاطة أكبر ، وفهم أعمق بأبعاد هذه القصة أو تلك ، تماما كما كان ليوناردو يطلع على أعمال فنية في مجال الرسم والتصوير ، فهو كان يلاحظها ويدرسها من أبعاد خاصة تهمة ، ويهتبه أن يعرفها ويكتسبها ، كبعد الظلال وبعد الضوء وبعد الألوان ، وبعد التجسيم ، وبعد الاجسام ، وبعد القرب أو بعد البعد ، وبعد الوضع ، وبعد الحركة أو بعد السكون .

هذا ولقد أدرك بعض الكتاب القدامى من العرب أهمية إطلاع الشاعر (وكان فن الشعر هو أهم فن لدى العرب) على أعمال من سبقوه من الشعراء والأدباء، بإعتبار أن ذلك الإطلاع يعتبر شرطا ضروريا لاكتساب الإطار الشعري، بل لقد كتب بعض هؤلاء ما يوحى بأنهم عرفوا أن هذا الإطلاع يجب أن يكون موجها :

يقول الخوارزمي :

« من روى حوايات زهور ، واعتذارات النابغة ، وحاسيات هنترة ، وأهاجي الخطيئة ، وحاشيات الكميث ، ولقائض جرير ، وخريبات أبي نواس ، وتشبيات ابن المعتز ، وزهريات أبي العتاهية ، ومراثي أبي تمام ، وملائح البحتري ، وروضيات الصنوبري ، ولطائف كشاجم .. ولم يخرج إلى الشعراء فلا أشب له قرنه ، (١) .

ويقول القاضى أبو الحسن الجرجاني :

« إن الشعر علم من علوم العرب ، يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء ، ثم تكون التدبيرة مادة له ، وقوة لكل واحد من أسبابه ، فمن اجتمعت عنده هذه الخصال فهو المحسن المبرز ، ويقدر نصيبه منها تكون مرتبته في الاحسان ، (٢) .

ويقول ابن الأثير :

« يستحب للشاعر ... أن يكثر من حفظ شعر العرب .. وفى ذلك تقوية

١ — دائرة معارف البستانى ، مادة شعر .

٢ — عن محمد خاف الله : من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقد ، القاهرة ١٩٤٨ ،

لطبيعته ، وبه يعرف المقاصد ، ويسهل عليه اللفظ ، ويتسع المذهب . وربما طلب معنى لا يصل إليه ، وهو مائل بين يديه ، لضعف آله .

ويقول ابن خلدون :

« أعلم أن لعمل الشعر وإحكام صناعته شروطاً ، أولها الحفظ من جنسه ، أى من جنس العسرب ، حتى تنشأ في النفس ملكة ينسج على منوالها . . . وهذا المحفوظ المختار أقل ما يكفي فيه شعر شاعر من فحول الإسلاميين ، مثل ابن أبي ربيعة وكثير وذى الرمة وجريز وأبي نواس وحبيب والبحتري والرضي وأبي فراس ، وأكثره شعر كتاب الأغاني ؛ لأنه جمع شعر الطليقة الإسلامية كله ، والمختار من شعر الجاهلية . ومن كان خالياً من المحفوظ ، فنظمه قاصر ردىء ولا يعطيه الروق والخلاوة إلا لكثرة المحفوظ . . . وربما يقال أن من شرطه نسيان ذلك المحفوظ لتمحي رسوم الحرفية الظاهرة ، إذ هي صادة عن استعمالها بتعينها ، فإذا نسيها وقد تكيفت النفس بها انتقش الأسلوب فيها كأنه منوال يأخذ بالنسج عليه بأمثالها . . . » (١)

ويقول بطرس البستاني :

« ولعمل الشعر وإحكام صناعته شروط ، أولها الحفظ من جنسه ، حتى تنشأ في النفس ملكة ينسج على منوالها ، وقد يكفي لذلك شعر أسعد الفحول المسلمين مثل ذى الرمة وجريز وأبي نواس والبحتري وأبي تمام ، ثم بعد الامتناء من الحفظ وشحن القريحة للنسج على المنوال يقبل على العظم . . . » (٢)

١ - ابن خلدون : مقدمة ابن خلدون ص ٢٦ .

٢ - دائرة المعارف البستاني - مادة شعر .

والواقع أن المنوال الذي يأخذ الشاعر بالنسج عليه ، أو الملمكة التي ينسج
تلى منوالها ، والتي يكتسبها الشاعر من قراءاته وحفظه ، ثم نسيانه للحروف
التي يبقى روح القصيدة ، أو وزنهما ، أو قافيتها ، - الواقع - أن كل هذا لا يعنى
سوى اكتساب الإطار بلغة جديدة .

...

يتضح مما عرضناه سابقا من نماذج متفاوتة للفنانين ، ومن أقوال العرب
القديمة أن الاطار مكتسب من حيث مضمونه ، وأنه شرط ضرورى للإبداع ،
وأن الإطار فى مجال الرسم أو الشعر أو القصة أو الموسيقى ... الخ إذا لم يكن
موجودا وتم اكتسابه بالاطلاع الموجه والمران المستمر ، لما تمكن الفنان أو
الشاعر أو الأديب أو الموسيقى من أن ينتج أو يبدع . يقول يوسف مراد
، إن لم يكن الشاعر أو الأديب أو الفنان ذا ثقافة واسعة ، أجهل عقله فى
اكتسابها (مكونا بذلك الاطار الخاص به) لما أتيج له أن يصوغ الآيات
الفنية الخالدة التي تطوى الدهور طيها بدون أن تفقد روعتها ، بل تزداد جمالا
كلما اتسعت آفاق الإنسان الثقافية ، وأصبح أوسع فهما وأنفذ صبرا (١) .

ويلاحظ أن الفنانين ووجه عام ، يعملون فى الأغلبية العظمى من الحالات
إلى أن يقرروا أن إبداعاتهم ليست مشروطة بأية حال ، وكذلك يجتهدون فى
أن يخفوا من تاريخهم كل ما بذلوه من قراءة ودراسة واطلاع موجه لاكتساب
الاطار ، حرصا منهم على الاحتفاظ لالهاماتهم ببريق نخبلا ، وكأنها قد
ومضت فجأة فلا أى مقدمات أو شروط ، أو أدنى تأثير من هنا أو هناك .
ولكننا نؤكد أن لحظة الالهام لا يمكن أن يزغ ، إلا لدى شخص يحمل

الإطار ، لتكتسب دلالتها بالنسبة إليه ، وكثيرا ما تمر بنا ، نحن الذين لسنا من الشعراء (أو الفنانين) لحظات تحمل موضوعات وآراء كان من الممكن أن تمتحيل إلى قصيدة رائعة (أو عمل فني رفيع) ، لكن هذه اللحظات لا تلبث أن تتلاشى ، لأنها لا تكون ذات دلالة بالنسبة إلينا ؛ إذ أن الإطار الأدبي (أو الفني) غير متوفر لدينا » (١) .

والواقع أن « أرباب الفن الذين يحدثوننا عن إلهاماتهم الخاطفة ، ينسون عادة أن يذكروا لنا أبحاثهم السابقة ومحاولاتهم العديدة ، وكل ما قاموا به من القراءات والمشاهدات والتأملات التي تدور حول المشكلة التي تشغل ذهنهم . وربما يتناسون الإشارة إلى هذه المحاولات الشاقة لكي يرفعوا من قدرهم ، وحرصا منهم على ألا يطلعوا العامة على الوسائل المتواضعة التي يلجأون إليها في إخراج المعاني والأفكار في زيمها النهائي » (٢) .

لكن رغما من ذلك فإننا نقرر أن الصلة بين الإطار وبين الإبداع صلة وثيقة لا ريب فيها ؛ فالشاعر يلزمه إطار شعري ، والرسام أو المصور يلزمه إطار يحصل عليه بكثرة تذوق الأعمال الفنية في مجال الرسم والتصوير ومشاهداته الموجهة لها ، والقصاص يلزمه إطار يكتسبه من كثرة إطلاعه في ميدان القصة ، وإعادة الاطلاع الموجه لنفس القصص مرات ومرات ، والنحات يلزمه إطار يكتسبه من مشاهدة ودراسة أعمال فنية في مجال النحت ، والمران على النحت ، والموسيقي يحتاج إلى إطار موسيقي يكتسبه من الانصات المرفهة لأعمال

١ - مصطفى سوين : الأسس النفسية للإبداع الفني ، ص ١٧١ .

٢ - يوسف مراد : مبادئ علم النفس العام ، ص ٢٤٤ .

موسيقية وتعلمها والتدريب عليها ... وهكذا . إلا أننا يجب أن نلاحظ
هذا : —

١ — يمكن للشخص الواحد أن يحمل عدة أطر في وقت واحد ، وذلك
إذا كانت إطلاقاته وقراءاته متعددة طبقا لأوجه نشاطاته . وهذه الأطر
العديدة قد تتضارب أحيانا إذا كانت في نفس القوة ، وتختلف مستويات مقاربة
من النشاط ؛ فالشخص الذي يعلم عدة لغات في مستوى واحد من القوة وفي
نفس مستوى النشاط ، قد يضطرب تعبيره أحيانا ، وقد يكون الاضطراب
واضحا حينما يعبر بكلمة من لغة أخرى غير اللغة التي كان يتحدث بها منذ لحظة ،
وقد يكون الاضطراب أشد خفاما حينما ينطق الكلمة بلمهجة تطلق كلمات من لغة
أخرى . ولكن إذا قوى إطار لغة ما عن أطر اللغات الأخرى بشكل كبير ،
فإن مظاهر الاضطراب تقل وقد تختفي .

٢ — إن الإطار المسيطر على توجيه الفعل يجب أن يكون في درجة عليا
من القوة تفوق سائر الأطر . وعلى هذا النحو يكون الموسيقي بالمعنى الدقيق
لكلمة ، شخصا يحمل إطارا موسيقيا أقوى من كل أطر التعبير الأخرى ،
ويكون القصاص شخصا يحمل إطارا قصصيا أقوى من سائر الأطر الأخرى ،
وبالمثل يحمل الشاعر إطارا شعريا أقوى من كل أطر التعبير الأخرى ...
وهكذا . ووجود إطار أقوى عند فنان ما ، يعلو على الأطر الأخرى التي قد
تكون موجودة عنده بحملته بحيل كل ما اكتسبه بقراءاته وإطلاقاته ومشاهداته
إلى خدمة إطاره الأقوى ، فليوفاردو كان يحيل كل بحوثه ومعارفه وقراءاته
الواسعة وإطلاقاته ومشاهداته في خدمة فنه في الرسم والتصوير ، وشوبان
الموسيقي يتجه نفس الاتجاه ، فهو يقول « احسن إلى الفعل لكل ما يقع في عالمنا

هذا : الناس والسياسة والأدب . فإن ذلك يجده منقادا إلى الخارج في صورة موسيقية . كل ما أراه في هذه الحقبة بارزا يجب أن أعبر عنه تعبيراً موسيقياً ، (١) وكذلك كان كيتس يحيل كل قراءاته وإطلاقاته في مجال الرواية والسياسة والمسرحية إلى خدمة إطاره الأقوى في الشعر ، أعني أنه كان يخرج كل ذلك في صور وقصائد شعرية ... وهكذا .

٣ - إن قولنا بأن عملية الإبداع ووجهها الإطار لا يعني القضاء على جوهر الإبداع من حيث أنه الخلق على غير مثال ، ذلك لأن الإطار من حيث هو كل منظم يخضع لتطويف الشخصية المختلفة ، بحيث لا يمكن أن يكون الإطار الذي أحله أنا مطابقة تماماً للإطار الذي تحمله أنت ، وهما حاولنا أن نقرب بين إطلاقاتنا الحاضرة ، فإن حاضراً الشخصية ليس منفصلاً عن ما ضيها ، إنما هو جزء ذو دلالة معينة في كل ، أضف إلى ذلك أن للشخصية عدة جوانب أو عدة نواح للنشاط ، وإذا استطعنا أن نشابه في بعضها فلا يمكن أن نشابه في كلها ، فالشخصية على الدوام لها ميولاتها الخاصة حتى في أشد المجتمعات إنقيالاً على هذه الميولات ، فلا خوف إذا عاين الإبداع من حيث أنه الخلق على غير مثال (٢) . وهذا يعني أن العناصر الموضوعية اللازمة لاكتساب الإطار من الخارج ، أي من ثقافة المجتمع وتاريخه ، لا يمكن أن تعبر العنصر الذاتي المتمثل في الاختلافات بين ذاتيات الفنانين .

٤ - إن فكرة الإطار يمكن أن تساهم في عمل وتفسير عدد من المشكلات

المساهمة :

١ - أنظر .

Ribat, T. La logique des Sentiments. paris 1920

٢ - مصطفى موفى . المرجع السابق ذكره ، ص ١٧٢ - ١٧٣ .

أ - فالإطار يمكنه أن يفسر لنا مسألة التشابه بين أعمال الفنان الواحد ، رغم محاولاته العديدة في أن يلقى بذور الاختلاف بينها . ويقدم لالاند Lalande هنا مثالا دقيقا بين لنا فيه هذا التشابه فيقول : لقد عشرة مصورين حاذقين أمام منظر بعينه من مناظر الطبيعة ، يكن لك منهم عشر صور قيمة ، ولكنك لا تجد من بينها صورة تشابه الأخرى . إصرفت الآن تسعة منهم ثم خذ العاشر واطلب إليه أن يصور لك عشرة مناظر مختلفة على التتابع ، تجد صور هذه المناظر المتباينة تشابه فيما بينها ، كما تشابه الأشياء المختلفة إذا حكيت بلغة واحدة ، أو كما يشابه مشق الحروف في خط من يكتب بالعربية أو اللاتينية أو الاغريقية أو الروسية ، (١) .

إن فكرة الإطار تفسر لنا هذا التشابه على أساس أن لكل فنان أسلوبه الخاص الذي يشيخ في أعماله كلها ، والذي يميز شخصيته عن غيره ، بحيث يمكن الارشاد على أعمال فنان ما (مصور مثلا) حتى وإن احتوت أعماله العديد من الصور ، كما يمكن فصلها عن أعمال غيره من المصورين الذين يكونون حاصلين على أطر مختلفة عن إطار الفنان الأول - والسرف في أن أعمال الفنان الواحد تبدو متقاربة ومتشابهة ، أنها جوانب من عالم واحد يحوره الفنان الذي صورها ، والحاصل على إطار خاص به .

ب - والإطار يمكننا أيضا من تفسير وحدة الأسلوب بين مجموعة من الفنانين ، فيلاحظ في بعض المعارض ، أن بعض المجموعات من اللوحات ، تكون أشد تقاربا إلى البعض منها إلى الأخرى ، فالمجموعة الخاصة بهذا المصور

١ - لالاند . محاضرات في الفلسفة ، ترجمة أحمد الزيات ويوسف كرم ، القاهرة ١٩٢٩

تبدو أنها أقرب إلى مجموعة ذلك المصور منها إلى مجموعة مصور ثالث . وعلى هذا الأساس يقال أن الأولين يمثلان مدرسة أو اتجاهًا واحدًا مغايرًا لاتجاه الآخر . والمدرسة الواحدة تقوم على تشابه الأطر لدى أعضائها إلى حد لا يتوفر بينها وبين الأطر لدى أبناء مدرسة أخرى .

٥ - وفكرة الإطار تمكنتنا ثالثًا من حل وتفسير مشكلة أخرى وهي مشكلة الصلة بين الفنان والمتذوق ، والتي يمكن أن نضعها على النحو التالي : كيف نستطيع أن نأخذ أن المتذوق عمله فنياً لفنان لم أره وليس من أبناء مجتمعي؟ الجواب على ذلك نستطيع أن نستعده من ملاحظة بسيطة ، فإذاك إذا تحدثت إلى فقد لزمك أن تحدث بلفظ أفهمها وإلا فنحن لن نلتقي . ومعنى ذلك أن شرط التقائنا هو تحركنا داخل إطار واحد ، أو ببساطة أخرى أن يكون فعل التعبير عندك منظمًا بإطار مشترك بيننا إلى حد ما ، فتذوقى لأعمال الفنان لا يكون تاماً إلا بأن أدرك ما يعنى هو بالضبط . لقد أبدع هو هذا العمل ، وله دلالة معينة عنده . كلما اقتربت دلالة عندي من هذه الدلالة ، كان تذوقي له أتم وأعمق ، ومن ثم يقال أن المتذوق يلزمه أن يبتذل من الجهود ما يكاد يكافى جهد الفنان ، حتى يتم تذوقه لعمل الفنان (١) .

٥ - إن الإطار اللازم للفنان ، لا يمكن اكتسابه إلا بعملية تذوق منظمة تنظيماً خاصاً ، وهو جهة توجيهها معينة ، وبالتالي تكون لها دلالة خاصة عنده ، فمحصول الخبرة لا يتراكم على أساس شدة الذكريات ومدتها بل على أساس علاقته بالعملية كلها كما لاحظ ذلك Lewin, K. (٢) ومن هنا فإن قراءتي

١ - سيغمان سويرف . الأسس النفسية للإبداع الفني ، ص ١٧٤ - ١٧٥ .

2 — Lewin, K. A Dynamic theory of Personality, New York 1935, p 55.

لإحدى القصص أو إحدى القصائد ، أو مشاعدي لأحد الصور لا بد أن تترك لدى أثر مختلفا لما تركه عند غيره من القصاصين أو الشعراء أو المصورين الذين يقرأونها أو يشاهدونها باتجاه منظم وخاص ، ونستطيع أن نقرر أن هذا الإتجاه الخاص يكون له أثره الفعال في جعل هذا الإطار منقجا ، في حين أن الأطر التي يحصل عليها غير الفنانين من تذوقهم تكون غير منتجة .

٦ - وعلاوة على ذلك كله فإن المران الذي يمارسه الفنان من حين لآخر للتعبير في حدود الإطار لا بد أن يساهم في تنظيم هذا الإطار أيضا ، وبالتالي في زيادة قدرته ، لأنه كلما كان الكل أكثر انتظاما ، كان أقوى أثرا . وفي النماذج التي ذكرناها وفي غيرها التي لم نذكرها ما يؤكد ذلك ، فقد كان ليوناردو يتمرن في رسم أسناده فيروكيو ، وكم من الإهمال قام بها في مجال الرسم والتصوير ، ثم ألغاهما أو أفسدهما ، لأنها لم تكن إلا للمران ، ثم كم من المران قام به على استخدام الآلات أو الألوان في أعمال كان المقصود منها المران وحسب ، ثم كم من المرات قلده وحماكي أصحاب الآخرين ... وهكذا . كما أن توفيق الحكيم كثيرا ما كتب وكتب ومزق ، بل أنه يعترف بأن ما مزقه كان عشرة أضعاف بالنسبة إلى ما أبقاه ، وهو يعترف بأن ما مزقه لم يكن إلا للمران . يقول الحكيم : وبعد ذلك كله أنكبت أكتب وأكتب مخطوطات ... كان مصيرها كلها التمزيق ، إن ما جعلتك تقرأ منها ... لا يوازي جزءا من عشرة أجزاء ما أخفيته عنك ، وأثبتت إلى تمزيقه قبل أن تطلع عليه حين ... وغير ذلك كم من الفصول التمثيلية كتبت ومزقت ... (١) كذلك كثيرا ما كان يكتب ويحرق ، أو يكتب ويشطب ، ويقال إن شكسبير مضى فترة المران على استخدام الشعر المرسل مهتديا بهدي مارلو C. Marlow . والواقع أن الإنتاج المبكر للفنان يعتبر ضررها من التمرين

يعده للاقتاج الناضج إذا قارنا بين درجة استقرار الأسلوب في كلا الإتاهين . ويمكن أن نلمس أهمية المزان وأثره في رسوخ الإطار وتقويته في فن الرقص أو الباليه على وجه خاص ، حيث تظهر المقارنة بين حركات المبتدئ وحركات المدرب في الرقص على درجة كبيرة من الإيزان عند الثاني ، بينما لا تقضح عند الأول .

ولكن ماهو الفرق بين الإطار عند الفنان وبين الإطار عند المتدوق العادى؟ نجب بأن الإطار عند الفنان المبدع أقوى منه عن الإطار عند المتدوق وكذلك أكثر تنظيمًا وتوجيهًا وذا دلالة خاصة عنده ، ولكن الإبداع الفنى لا يكفى بهذا التمييز، ومن ثم فيجب أن نقول أن مهمة الإطار كعامل نوعى فى عبقرية الفنان ، سواء كان شاعرا أو أديبا أو رساما أو موسيقيا ، لا تقضح إلا بأن نضع هذا الإطار فى بناء شخصية تعانى توترا دائما من ضغط الحاجة إلى النعم ، فإن مثل هذه الشخصية التى تبدو مدفوعة إلى استعادة النعم لا بد منها كأرضية يقوم فوقها الاطار المبدع ، بحيث يعين الاطار الطريق إلى هذه الاستعادة، (١) .

ولعل هذا القول يتفق مع ماقرءاه من قبل من أن حماية الابداع الفنى ينبغي أن تفسر على أساس موضوعى ذاتى ، فالاطار المنظم ذو الدلالة الخاصة والخاص بذاتية فردية ، أى شخصية معينة ، مكتسب من المجتمع وثقافته وتاريخه ، أى من عناصر موضوعية خارجية ، وهو يجد نفسه مرة أخرى محتاجا إلى استعادة النعم الخارجى إذا عانى توترا أو إذا انقلب بالاحداث فتوتر ، أى يجد نفسه محتاجا لعناصر موضوعية خارجية غير ذاتية . حينئذ

يحدد الاطار ويعين الطريق إلى هذه الاستعادة عن طريق الشعر أو القصة أو الموسيقى أو الرسم أو التصوير أو النحت حسب نوعية الاطار لدى كل فنان ومن هنا نفهم لماذا تباين العنون ؟ ولماذا يختلف فنان عن آخر في اتجاهه إلى هذا النوع من الفن دون ذاك ؟ ولماذا يكون هذا شاعرا ، وذاك قصاصا ، الخ ، ولماذا يتجه فنان إلى فن القصة بينما يتجه آخر إلى فن التصوير ... وهكذا . وتبدو أهمية فكرة الاطار القصوى هنا في أنها الفكرة الوحيدة التي تفسر سبب تباين واختلاف الفنانين في نوع الفن الذي يتجهون إليه ، وهي النقطة التي فشلت جميع النظريات السابقة في بيانها وتفسيرها .

...

سنحاول الآن بعد أن عرضنا تفصيلا لفكرة الاطار في ضوء موقفنا الموضوعي الذاتي، أن نبين معالم رأينا في تفسير مشكلة الابداع الفني في نطاق هذا الموقف ذاته .

نحن نرى أن شخصية الفنان المبدع شخصية عاقلة انفعالية صانعة ؛ تعيش في بيئة ذات مضمون ثقافي تاريخي اجتماعي ، تتبادل معها الأثر والتأثير بطريقة ديناميكية متفاعلة ، من خلال إطار نوعي اكتسب مضمونة من الخارج . ومعنى قولنا أن شخصية الفنان المبدع لها سمات العقل والافعال والصنع أو الاداء ، أنها تتمتع بعقل ونفس حواس ، فلولا وجود العقل والحواس لما استطاع الفنان أن يكتسب الإطار بملاحظاته وقراراته وإطلاعاته الموجهة المنظمة ، ومراله الذي يحقق استقرار إطاره وتقويته . ولولا انفعال النفس ما استطاع الفنان أن يتوتر ويتفعل ويفقد توازنه ، عما ينجم عنه محاولته استعادة التوازن بلجونه إلى الفعن وإلى الخارج . ولولا الحواس ما استطاع الفنان أن يحقق ابداعه في مادة ، أو ينفذ إلهاماته في أنغام أو تشكيلات أو

أقوال أو أحجام تسمع أو ترى أو تقرأ ، بحيث يتذوقه الغير من ناحية ،
ويحقق للفنان توازنه من ناحية أخرى عن طريق استعادة لنحن .

إلا أننا نود أن نؤكد في الوقت نفسه أن أفكار الفنان ليست فعلية فيه ،
ولا كامنة في عقله ، ولا يوحى إليه بها من قوى خفية أو غيبية وأن أفكار
الفنان مكتسبة من المجتمع بثقافته وتاريخه ، ومستقاة من الواقع التاريخي
والسوسيولوجي . فإذا ما كون بالاكسب هذه أطر ، فإن هذه الأطر لم تأت
إلا نتيجة لقراءاته وإطلاعاته ومشاهداته ، إذا تفوق إطار من بين تلك الأطر
فإن هذا التفوق إنما يرجع إلى توجيه وتنظيم قراءات وإطلاعات ومشاهدات
الفنان الخارجية في نطاق هذا الإطار الذي قوى وتفوق على سائر الأطر
الأخرى ، حينئذ يتم التدريب والمران بحيث يؤدي إلى إنظام الإطار وزيادة
رسوخه ومتانته ، وبحيث تصبح سائر الأطر الأخرى في خدمة هذا الإطار
الاقوى .

ونود أن نؤكد من جهة ثانية أن إنفعالية الفنان وتوتره النفسي ليست نتاج
باطنه ، أو ذاتيته المغلقة عليه ، ولكنها نتاج واقع خارجي مذهب زاخر
بالاحداث والأفعال والأقوال ، وهنا يجد الفنان نفسه في توتر واختلال اتزان
نتيجة إنفعاله بالواقع الخارجي ، فيعبر عما انفعل له تعبيراً موسيقياً أو أدبياً
أو شعرياً أو على هيئة رسم أو صورة أو تحت حسب الإطار النوعي الذي اكتسب
متممونه من الخارج أيضاً على نحو ما بينا . والنص الذي ذكرناه عن شوبان
مفيد هنا ، وهو ذلك النص الذي يقول فيه شوبان : أحس أني أقفل لكل
ما يقع في عالمنا من الناس والسياسة والأهـب . فإن ذلك يجد مقلداً إلى الخارج في
صورة موسيقية كل ما أجده بارزا في هذه الحقبة يجب أن أعبر عنه تعبيراً

موسيقيا ، ، وكيتس الشاعر كان يعبر عما الفعل به تعبيراً شعرياً ، وليوناردو الرسام والمصور كان يعبر عما الفعل به من الطبيعة والناس بالرسم والتصوير وهكذا .

ونود أن نؤكد ثالثاً أن صناعة الفنان ؛ أي تحقيقه لإبداعه الفني ، يستعيد به الفنان الفنون ، فيعاد إليه اتزانها . وأن هذه الصناعة تكون محدودة بإطار نوعي ، هو بدوره مكتسب في مضمونه من الخارج هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فالإنتاج الفني حينما يكون يشبع حاجة استيعابية اجتماعية ، حيث تندفع جماهير المتذوقين في التزود والإطلاع على تلك الأعمال الإبداعية ؛ فيدري نظام ، وتشبع حاجة اجتماعية طامعا لتتطورها كتشبع تفاعل مكونات ثقافية أو اجتماعية. أو اقتصادية أو تاريخية أو سياسية ، طاشت في أحماق ثنائياتهم ، وقرقبا بطلا منتظرا يؤلف بين هذه التفاعلات في إبداعات فنية ، فجاءهم الفنان العبقري وصاغ لهم ما يحتاجون إليه في عمل إستراتيجي ، من خلال إطاره النوعي على حسب ما ذكرنا .

ولكن ما الذي نعنيه بما أكدناه أولاً وثانياً وثالثاً؟ إن ما نعنيه بالضبط هو تلاحم وتداخل الذات بالموضوع ، تشبع الداخل بالخارج ، واتحادهما معا بشكل يتعدى معه : فصل الذات عن الموضوع ، أو إبعاد الخارج عن الداخل أو بتر الشخصية عن المجتمع ، أو فصل المجتمع عن الذات المبدعة . وهو نفس القول الذي عيناها حينما قلنا من قبل أن موقفنا الذاتي الموضوعي لا يعني إضافة الذات إلى الموضوع ، أو الموضوع إلى الذات ، كما نضيف قطعة إلى قطعة ... إنه موقف تفاعل تام ، وإندماج كامل لا يعترضه أي انفصال أو تمزق .

والآن هل يستطيع موقفنا هذا أن يقدم لنا تفسيراً كاملاً شاملاً لعملية

الإبداع الفني ؟ وهل يستطيع أن ينجح فيما فشلت فيه النظريات الأربع السابقة ؟ إن الأمر لن يكون واضحا تماما إلا بعد أن نجيب من موقفنا ذلك على الأسئلة الأربعة التي فشلت النظريات المفسرة للإبداع الفني في الإجابة عليها إما كلها وإما بعضها . فإذا استطاعت إجابتنا - من موقفنا - أن نتناول بوضوح ونعاسك نسقى كل جزئيات تلك الأسئلة الآتية وأن نجيب عليها ، فلقد نجحت إذن فيما فشلت فيه النظريات الآتية .

إن السؤال الأول الذي وجهناه سابقا ، ونعيد توجيهه الآن لكي نجيب عليه طبقا لموقفنا الخاص بدور حول منبع الإبداع الفني وصيغته : ما هو منبع الإبداع الفني ، أو من أين تأتي للفنان المبدع ضرور إبداعاته الفنية ؟ إن حصيلة إجابات النظريات السابقة على هذا السؤال تأدينا منها إلى : رفض كامل لإجابة نظرية الإلهام أو الهبورية . ونقص في إجابة أنصار النظرية العقلية من حيث أنها أهملت مسألة أصل الأفكار ، أي مسألة من أين تأتي للعقل أفكاره . وتقد لإجابة النظرية السوسولوجية من حيث نعتهم عن خرافسة أو وهم اللاشعور الجمعي أو العقل الجمعي . ورفض لإجابة النظرية السيكولوجية من حيث أنهارات منبع الإبداع الفني في جانب حالك من الإنسان هو اللاشعور الشخصي عند فرويد واللاشعور الجمعي عند يونج . علاوة على أننا وجدنا أن اللاشعور - شخصيا كان أم جماعيا - ليس أكثر من وهم أو فرضية خاطئة لا سند لها من واقع أو علم . أما لإجابتنا نحن على نفس هذا السؤال فهي :

إن منبع الإبداع الفني هو شخصية الفنان ككل وكوحدة دينامية متفاعلة مع بيئة ذات أبعاد اجتماعية وتاريخية ، فخصية الفنان ذات الخلفية الاجتماعية والتاريخية هي التي ينبع عنها الإبداع الفني . ولقد بينا من قبل أن تلك الشخصية

تحرى عقلا يكتسب إطاره الفنى من حيث المضمون من الخارج ، ونفسا تتفعل وتتوتر بأحداث وأقوال ووقائع خارجية ، وحواس تساعد عقل الفنان على اكتساب مضمون إطاره من جهة ، وعلى تنفيذ إبداعاته في حدود إطاره المكتسب من جهة أخرى . بشرط أن نعلم أن بين عقل ونفس وحواس الفنان وبين بيئة ومجتمعة تفاعل دينامى لا يفصل ، ولا يمكن بسفزه أو قسوته أو تهزئته .

وسنجدنا نحدود منبع الإبداع الفنى على هذا النحو ، فإننا نعلم في الوقت نفسه أن هذا المنبع ليس هو الروحى أو القوى الإلهية أو الأسطورية كما قررت ذلك نظرية الإلهام أو العبقرية ، وليس هو العقل المطلق على ذاته الذى لا يتفاعل مع النفس والحواس والخارج كما قررت ذلك النظرية العقلية ، وليس هو العقل الجمعى أو اللاشعور الجمعى كما قررت ذلك النظرية الاجتماعية والذى رأينا أنها ليست أكثر من مجرد وهمين لا سند لهما من واقع أو علم ، وليس هو اللاشعور الشخصى أو الجمعى كما ذهب إلى ذلك فرويد ويوتج . إن منبع الإبداع الفنى عندنا ليس هذا ولا ذاك ، وإنما شخصية الفنان ككل متفاعل ، ووحدة لا انفصام فيها ولا إنقسام ، بشرط ألا تغفل الأبعاد التاريخية والاجتماعية للشخصية ، فحينئذ لا يكون عقل تلك الشخصية منعزلا في برج ذاتي ، مغلقا على نفسه دائرته ، مستغلا عن وجدان الفنان وحواسه وحاله ، ولا تكون نفس الفنان أيضا منفصلة بذاتها ، متخيلة في جيشان باطنى ، يدور في جانب مظلم حالك : هو مرة لا شعور شخصى ، وأخرى لا شعور جمعى وغير ذلك من الأقوال التى لا تستند إلى علم أو واقع ، ولا تكون حواس الفنان ، متدفعة في آلية خالصة ، تعمل في خواء ، وتصنع في تخبط ، لا يضاهى بعبور عقل استمد مضمون إطاره من الخارج ، ولا تكتسى بألوان نفس انشغلت بوقائع وأحداث

وظواهر خارجية ، ولا تخضع لإمكانيات تشكيلات أو تطويعات المادة في إبداع فنى .

والسؤال الثانى الذى وجهناه إلى النظريات السابقة ، ونوجهه الآن بنصه إلى موقفنا الخاص هو : ما هى علة الإبداع الفنى ؟ ولقد رأينا أن نقدنا لإجابات النظريات السابقة على هذا السؤال قد انتهى إلى : رفض لاجاهة نظرية الانحلال أو العبقرية . ونقص فى إجابة النظرية العقلية ، ونقص للنظرية السوسيولوجية ، ورفض لاجاهة فرويد وإوانج . أما إجابتنا نحن على نفس هذا السؤال فهو : -

إن علة الإبداع الفنى تكن فى - نظرنا ومن موقفنا - أن الفنان يعانى انفعالا أو توترا إزاء أحداث أو وقائع أو ظواهر اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية أو معاهد جمالية أو أعمال فنية أو كتابات أو أقوال تدور حول تلك الأحداث أو الوقائع أو الظواهر أو المعاهد أو الأعمال ، تشير نفسه وتوتر وجدانه ، وتكون هى السبب أو العلة فى دفعه إلى الإبداع الفنى ، وفقا لآطاره الذى اكتسب مضمونه من قبل . ويجب أن نلاحظ هنا أن توتر الفنان وانفعاله - علة الإبداع الفنى عند الفنان - يختلف عن توتر وانفعال الإنسان العادى ، ففى الحالة الأولى يؤدى التوتر أو الانفعال إلى الإبداع ويكون سببه وعلة ، وفى الحالة الثانية يمر التوتر أو الانفعال دون ما إبداع ما . والسبب هو وجود الإطار القوى عند الأول ، وعدم وجوده ، أو وجوده بصورة ضئيلة غير فاضحة عند الثانى . وهنا يكتفى الثانى إما بتذوق إبداع الأول وإما بإظهار ألمه أو سروره أو التعبير عن إنفعاليته فى صورة أقوال أو أفعال لا ترقى إلى درجة الإبداع .

ما هنا نفهم أن علة الابداع لا يمكن أن تكمن في سبب أسطوري خفى أو غيبى ، يفر من كل ملاحظة ، ويهرب من كل تجربة ، كما ذهبت إلى ذلك نظرية الانطام أو العبقرية . ولا يمكن أن تكمن في إحساس المتسلل بوجود مشكلة تتطلب حلا ، مع القول بأن هذا الاحساس وذاك الحل يكونان داخل العقل لا خارجه ، كما رأت ذلك النظرية العقلية ؛ فليس ثمة حوار عقلى بصحت ، يكون هو العلة والمعلول معا ، هو المدافع وهو الابداع في نفس الوقت ، هو الاحساس بمشكلة وهو الحل فى الآن نفسه . كما أن تلك العلة لا يمكن أن تكمن فى المجتمع ، بحيث يكون المجتمع هو المبدع وعلة الابداع وموضوع الابداع فى نفس الوقت . كما تصورت ذلك للنظرية السوسيولوجية ، إن علة الابداع الفنى سؤال يجب ألا يوجه إلى المجتمع وإنما يوجه إلى شخصية فردية محددة يذود النحن ، وبخاصة على إطار نوعى خاص بها ، تتوتر وتفقد اتزانها ؛ لسبب خارجى ، فيدفعها ذلك التوتر وفقدانها للاتزان ، إلى الابداع فى نطاق محدد . وإذا فهمنا ذلك فهمنا فى نفس الوقت كيف كالت إجابة أنصار النظرية الاجتماعية عامة فسير عدة ، غامضة غير واضحة ، هلامية غير دقيقة . كما أن علة الابداع الفنى لا يمكن أن تكمن فى ضغط مركب أو ديب على الفنان من جهة ، وفى ضغط الواقع الخارجى عليه من جهة أخرى ، مما يدفع الفنان إلى أن يجد فى الفن وسيلة لاشباع رغباته الخيالية ، كما ذهب إلى ذلك فرويد إذ يحس أننا أن نسال فرويد هنا لماذا ضغط مركب أوديب بالذات ؟ ولماذا يضغط الواقع الخارجى على الفنان كقوة مضادة لضغط مركب أوديب وحده ؟ وكيف أثبت فرويد ذلك ؟ ألا يوجد فى الواقع الخارجى أيضا مشاكل أو ظواهر أو نظم اقتصادية أو اجتماعية أو سياسية أو فنية أو طبيعية قد تشير لإفعال الفنان ، وتكون السبب فى توتره وإفعاله وبالتالي فى دفعه إلى الابداع الفنى ؟ وألا يمكن أن يوجد

مركب آخر يستعمل في الضغط غير مركب أوديب؟ ثم هل يوجد مركب أوديب فعلا؟ ثم لماذا لا يكون إبداع الفنان غير ناجم عن ضغط مركب أوديب على الفنان وعن ضغط مضاد من الواقع عليه؟ وما المانع في أن تكون علة الإبداع الفني معبرة عن حاجة إجتماعية أو تاريخية أو اقتصادية أو سياسية... الخ، فيتقدم الفنان بإطاره النوعي الخاص به، بعد أن يفقد اثره بسبب انفعاله وتوتره إلى تقديم هذه الحاجة في شكل إبداع استطيقى؟

كما أن علة الإبداع الفني لا يمكن أن تكمن أيضا في تقلل اللاشعور الجمعي، وفي فترات الأزمات الاجتماعية بالذات، كما ذهب إلى ذلك يونج. ذلك لأن فكرة لا شعور جمعي هي فكرة وهمية أو خرافية لا وجود لها كما أسلفنا القول. ثم لما أن نسأل يونج أيضا ولماذا في فترات الأزمات الاجتماعية بالذات؟ ألا يمكن أن يبدع الفنان في فترات الاستقرار النفسي؟ البنا نجد كثيرا من الإبداعات قد تم تحقيقها في فترات أبعد ما تكون عن القلقلات والأزمات الاجتماعية؟

يبقى بعد ذلك تفسيرنا صامدا إزاء هذا كله، وهو أن الفنان، وهو حسب رأينا شخصية متكاملة ذات أبعاد اجتماعية وتاريخية وذات إطار نوعي تم اكتساب مضموه من الخارج، يشهده الواقع الخارجى بكل ما فيه من ظواهر ووقائع وأنظم وأحداث: قد تشهده فكرة أو لوحة أو قصة أو لحنا أو نصا أو مقالة أو شعرا، وقد يشهده حدث تاريخي أو فعل سياسي أو خيال اقتصادي أو عمل حرفي، وقد يشهده عتظر طبيعي أو تكوين صناعي أو اختراع علمي، وقد تشهده ظاهرة عينية أو صورة قومية أو فكرة مستوردا أو نظرية جادة. وقد تشهده عاطفة حب لأم أو لوالد أو لابن أو لحيبة أو زوجة أو وطن...

إن كل ذلك وغيره مما يرى أو يسمع أو يقرأ ، أو يحدث أو يتم أو يتخير ...
الخ يؤثر في الفنان المبدع ، فينفعل ويتوتر ويفقد إترابه ، ويكون ذلك سببا
أو علة تدفعه إلى الإبداع ، في نطاق محدد ، وهو نطاق إطراره النوعي
الخاص به .

أما السؤال الثالث الذي وجهناه إلى النظريات الآتية ونوجهه الآن إلى
موقفنا الخاص ليجيب عليه فهو : كيف تحدث عملية الإبداع الفني ؟ لقد انتهى
لقدنا لإجابات النظريات السابقة على هذا السؤال إلى أن جميع هذه النظريات
قد فشلت في بيان كيفية حدوث عملية الإبداع الفني من ألفها إلى يائها : فلقد
اقتصرت نظرية الإلهام أو العبقرية على وصف لحظات الإلهام المفاجئة وصفا
أسطوريا خرافيا ، وأهملت تماما وصف أى لحظات أخرى هي لحظات ما قبل
الإلهام وما بعده . كذلك أهملت النظرية العقلية مسألة أصل الأفكار الإبداعية ،
ولم تتحدث عن وصف لحظات ما بعد الإلهام من أداء أو تنفيذ . أما النظرية
الاجتماعية فكان وصفها قاصرا : فهي لم تبين كيفية صدور الفكر الإبداعي عن
عقل جمعي أو لاشعور جمعي - إذا كان لهما وجود - كما أنها أغفلت وهي تصف
لحظات الأداء أو التنفيذ ، تنوعات الفنون واختلافها من فنان إلى
آخر ، فجاء وصفها لهذه اللحظات عاما غير محدد ، وغير دقيق . أما النظرية
السيكولوجية فلقد اقتصرت في وصفها لعملية الإبداع وحدوثه على فكرة التماهي
(فرويد) وعلى إنسحاب اليبس وارتداده إلى الذات والاعتماد على الاسقاط
والحدس (يونج) مع ما في قولهما هذا من قصور وجهنا إليه النقد المناسب ،
وذلك بالإضافة إلى أنهما لم يتعدنا إطلاقا عن وصف لعنصر الأداء أو
التنفيذ .

فشلت إذن النظريات الأربع في تقديم إجابة كاملة شاملة على سؤالنا

المطروح : كيف تحدث عملية الإبداع الفنى ؟ أما إجابتنا نحن وعن موقفنا الخاص على نفس هذا السؤال فهو :

إن الفنان يعاني قبل الوصول إلى لحظات الإلهام ، من مجهود متواصل ومنظم ، يبذله في سبيل اكتساب مضمون إطاره . وربما بدأ هذا المجهود في سنى حياته الأولى .. إنه يشاهد ويلاحظ بتوجيه خاص ، ويدرس ويقرأ ويعلم ، ويسمع ويرى ويتذوق بأبعاد متعددة ، لا يفتن إليها الرجل العادى ، وهو كثيرا ما يتمرن : فيكتب ويمزق .. أو يرسم ويخلص مارسمه .. أو يقيم شكلا ويهدمه .. أو يلحن ويلقيه ... وهكذا . ومرة تلو أخرى يرسم إطارا معين لديه ، ويتفوق هذا الإطار على غيره ، حتى تصبح سائر الأطر خاضعة إليه ، وموجهة نحو خدمته . والفنان حينما يكتسب مضمون إطاره على هذا النحو ، فإنه لا يكتسبه بالعقل وحده ، أو من داخل العقل وحسب ، إنه يكتسبه من الخارج بمساعدة الخواص : فالعين هى التى ترى أو تقرأ ، والأذن هى التى تسمع ، واليد هى التى تلمس ... وهكذا ، فهى إذن التى تقدم المادة إلى العقل ، أو الإحساسات له ، ولولا ما أصبح خاويها خاليا من أى محتوى أو مضمون ، وفى نفس الوقت فإن العقل هو الذى يوجه العين أو الأذن أو اليد إلى هذا الذى تقرأ وهذا الذى تدع ، إلى هذا الذى تسمع بإرهاق ومن عدة أبعاد وهذا الذى تغفل ، إلى هذا العمل أو ذاك ... حسب ما يراهيه فى خدمة اكتساب مضمون إطاره . والعقل أيضا هو الذى يحدد الاتجاه ، وينوع الأبعاد ، ويفكر فى الأسلوب ، أو فى المنهج ، أو فى التناسق أو فى غيرها من عناصر يراها ضرورية فى اكتساب مضمون إطاره . والعقل هو الذى يهتم من العمل الفنى بخواص وأسس وأبعاد قد لا تهتم عقل الرجل العادى . ولا شك أن نفس الفنان فى نفس الوقت الذى يحس بحسوساته ويفكر فيها - تفعل بهذا

كله : فتقف من هذا العمل أو ذاك موقف الرفض أو القبول ، الاستحسان أو الاستهجان ، الميل إليه أو النفور منه ، الرضا أو عدم الرضا ، السرور أو الحزن ... وهكذا ، وما نريد أن نؤكد هنا هو أن النفس لا تعمل في واد ، بينما يعمل العقل في واد ثان ، وتعمل الحواس في واد ثالث .. فكل فكرة تشير النفس تاتي عن طريق الحواس ، أو كان قد تم اكتسابها بواسطة الحواس من قبل ، وانفعال النفس يشير الفكر بدوره ، ويدفع الحواس أو يغير من معالم الجسم ، وحينما تعمل حاسة يتوأكب مع عملها هذا فكر ووجدان ، فهذا الذي يشاهد بعينه عملا فنيا ، يتفعل معه بوجدانه ، ويفكر فيه بعقله من عدة أبعاد فكرية في نفس الوقت .

إن شخصية الفنان إذن شخصية كلية متفاعلة ، وأصل فكرها وانفعالها وإحساساتها هو الواقع الخارجي ذو الأبعاد التاريخية والاجتماعية . وتلك الشخصية الكلية المتفاعلة مع ذاتها ومع خارجها في نفس الوقت تحتاج إلى جهد كبير ، ودراسة معمقة ، ومراتب مستمرة في سبيل اكتساب مضمون الاطار الخاص بها ، فإذا مارسخ فهذا الاطار ، استطاع الفنان أن يبدع وينتج في حدود ذلك الاطار ووفقته .

وحينما يكتسب الفنان مضمون إطاره الفوعي ، ويرسخ لديه على النحو الذي بيناه ، والذي قد يحتاج إلى أعوام طويلة من الجهد والدراسة والمران ، تشير بعض الأحداث أو الظواهر أو الرقائق التي تحدث في عالمه في كل يوم .. فينفع ، ويتوار نتيجة انفعاله ، ويفقد إيقانه بسبب توتره ، وهنا يدفع نحو تحقيق إبداعه الفني ، لعل هذا الإبداع يحقق له استعادة النحن ، واستعادة توازنه ، ويزيل توتره وانفعاله . وينبغي أن نلاحظ - قبل أن

نمضي في وصفنا للحظات الإلهام ثم لحظات الأداء والتنفيذ - أتب الانفعال يختلف من فنان لآخر ، بل ومن فترة إلى أخرى عند الفنان الواحد ، حسب اختلاف التجارب ومباين التأثير ، بحيث يمكننا أن نتحدث عن الانفعال سطحي وآخر عميق ، أو عن إنفعال بالغ وآخر ضئيل . ولما كان التوتر ناجما عن الانفعال ، فيوجد أيضا توتر سطحي وآخر عميق ، أو توتر بالغ وآخر ضئيل . كذلك يوجد اختلال اتزان بسيط وآخر عميق ، أو اختلال اتزان بالغ وآخر ضئيل ، باعتبار أن اختلال الاتزان ناجم عن الانفعال والتوتر . ويكفي أن نذكر الآن أن اختلال الاتزان العميق والبالغ قد يؤدي إلى صعوبة عودة الاتزان إلى شخصية الفنان ، أو تأخر هذه العودة لفترة طويلة من الزمان في بعض الأحيان .

يؤدي الانفعال إلى التوتر ، والتوتر إلى اختلال الاتزان ، ويؤدي اختلال الاتزان إلى محاولة إعادته ، أو إلى تخفيض التوتر والاختلال على الأقل ، ما هنا جهد الفنان نفسه مدفوعا - لاستعادة توازنه واستعادة ذهنه - إلى أن يدع إبداعا فنيا ما ، لكن هذا الإبداع لا يمكن أن يتحقق إلا بمرور لحظات أخرى تسمى بلحظات الإلهام ... ما هنا جهد الفنان وقد اقتصرت التجربة عسرا ، وانفعل بها أيعا لإنفعال ، فأصابه خلل اتزان ظاهر ، يحاول أن يجد فكرة جديدة ، هي في الوقت نفسه إبداعا جديدا ، فيجهد فكريا ، ويعمل عليه ، فترة قد تطول أو تقصر ، واجتهدا على أية حال مشوبة بالفصام وتوتر واختلال اتزان وتفكير عميق وقد تخرج له نتيجة تفكيره الطويل عدة إلهامات يختار من بينها إلهاما ، يرقح إليه ، ويعجب به ، وقد يخرج له إلهاما واحدا يراه مرفقا ، ومعبرا عن ما يظنيه ويتفاه ، وهذه الإلهامات كلها تكون بمثابة أفكار جديدة تقدم حلا لمشكلة ، أو رأيا في مسألة ، أو تعبيراً لظاهرة ، أو

تجسيدا لفكرة ، أو تشكيلا لخطوة ، أو لحنا لعنى ، أو ضرورة لاستقبال ...
ومكذا . وكون هذه الافكار مجردة لا يعنى أنها حرة تماما ، أو غير مقيدة بقيد ،
أو لا مشروطة تماما ؛ إن هذه الافكار الجديدة تكون مشروطة بإطار الفنان ،
ومقيدة بتوعية هذا الاطار .

نعم قد لا يوفق الفنان فى الحين فى الحصول على الإلهام ما ، وقد يترك ...
ظاهريا ... ما اتفعل به وفكر فيه ، وقد يظن أن تركه هذا أصبح نهائيا ، بل
قد يتوجه إلى نوع آخر من النشاط العادى أو الفنى ، ولكن الحقيقة أن انفعاله
وتوتره واختلال انزائه السابق ، لا زال موجودا بداخله ، وفكره لا زال يعمل
بصورة قد لا يشعر بها هو ، أو قد يشعر بها ، ولكنه يبدى تقويده من تفكيره ،
ظنا أنه يعدم جدواه . ما هذا وعلى حين غرة ، يأتيه الإلهام المناسب ، كأنه
مفاجيء ، وكأنه فورى ، وكأنه وليد لحظة خاطفة بارقة ، لا مقدمات لها
ولا خلفيات . ولو فكر قليلا فى الإلهام الذى قد يستحوذ على الأنا بقوة ، اعلم
أن ما رآه مفاجئا لم يكن إلا نتاج تفكير طويل ، واختلال انزان عميق ، وأن
ما وجدته خاطفا ليس إلا ثمرة رأسمان تجمع لديه تدريجيا ، وأن ما أتته
فوريا ليس إلا وليد مقدمات بطيئة سابقة . هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن
إلهامات الفنان لا تكون أبدا مفاجئة وفورية وخاطفة بدون مقدمات وسبب
بل إنها تكون محددة بخدود إطاره النوعى الخاص ، ومتوقفة عليه ، ومثبطة
به ، فالإلهامات الشعراء غير الإلهامات المصورين ، والإلهامات الموسيقيين غير
الإلهامات النحاصين ، فالموسيقى الملهم يسمع الإلهام فى أنغام وألحان ، بينما
يرى المصور الإلهام فى صور وأشكال ... وهكذا .

ولقد أن نؤكد هنا أن نشاط الفنان الهادف إلى خنض التوتر وإعادة

الإتزان وإنتـسـاج الإبداع في نهاية الأمر يكون مدفوعا بضغوط جهاز أشد اتساعا من شخصية الفنان وهو جهاز الفن ، ذلك لأن اختلال اتزان شخصية الفنان ككل ، والدفاعه إلى تحصيل إتزان جديد يعنى إختلال الصلة بينه وبين الفن ، والدفاعه في نفس الوقت إلى إعادة هذه الصلة على أسس جديدة مبتكرة ، تبدو فيها آثار تجرئته عن طريق الاطار . ومن هنا كان العمل الفني ذاتيا وموضوعيا ، أو فرديا واجتماعيا في وقت واحد . فهو انظيم لتجارب فردية في سياق إطار يتكسب مضمونه من المجتمع .

وأورد أن تؤكد أيضا أن هذا الاطار النوعي الخاص بالفنان ، يعانى هو الآخر - وهو بإزاء إبداع ما - من بعض التغيير ، بحيث يمكن أن نقول أن فعل الإبداع يعتبر - من وجه ما - إعادة تنظيم الاطار بعد أن تسربت إليه تجربة جديدة . ومعنى هذا أن الفنان وهو يبدع في حدود الاطار ، الذى اكتسب مضمونه من الخارج ، وأصبح راسخا لديه ، ثريه باستمرار تجربة جديدة ، وأغبره دائما لمحات تفكيره في إبداع جديد .

والمهم الآن هو وصف لحظات ما بعد الإلهام : هذا فنان حصل على الإلهام ما ، فهل يحبس الإلهام في ذاته ، ويتخلى عليه فكره ووجدانه ؟ إنه لو فعل ذلك لما استعاد توازنه ، ولما استعاد الفجر بالنال ، ولظل الإلهام يدور في دائرة الذات وحدها . كما قدرت ذلك نظرية الإلهام أو العبقرية والنظرية العقلية والنظرية السيكلوجية . يدرك الفنان إذن أن عليه أن يقبل على مرحلة أخرى هى مرحلة الآراء أو التنفيذ ، أى مرحلة تحقيق الإلهام أو صدمته أو تنفيذه . وهو يعلم أنه لكي يقبل على مرحلة التحقيق أو الصنع أو التنفيذ ، لا بد له أن يستخدم حواسه من جهة ، وأن يستخدم مادة يشكل فيها الإلهام من جهة ثانية ،

وأن تكون الحواس المستعملة والمادة اللازمة محددة بمحدود إطاره النوعي من جهة ثالثة . بمعنى أن إطاره النوعي يتطلب حواسا محددة ومواد معينة يمكنه من أن ينفذ الأوامر أو يحققه في الخارج . وعلى هذا النحو يبدأ الفنان لحظات الأداء أو التنفيذ ، فعين يسيطر عليه إلهامه ، يندفع لسانه كي يقضى أو يتحدث ، وتندفع يده كي تكتب أو ترسم أو تصور أو تنحت ... إلخ ، ويندفع جسمه كي يتحرك رقصا أو باليهيا .. إلخ : الكلمات تسمع أو تقرأ . والأعمال والحركات ترى أو تشاهد .

إلا أنه كثيرا ما يدرك الفنان - أثناء تنفيذه لإلهامه - أن كتاباته أو أشكاله أو حركاته ليست بالمستوى أو الشكل أو الأسلوب المطلوب المضيف أو يحدف ويقدم أو يؤخر ، ويعدل أو يغير ، حتى يكون إبداعه الناتج موافقا لإلهامه . وكثيرا ما يلاحظ الفنان أن للمادة لا تطاوعه على تنفيذ فكرته ، أو لإخراج إلهامه ... ما هنا يلجأ إلى تنظيم الداخل بناءا على الخارج ، أى يعدل من فكرته ، كي تصبح بشكل يمكن تنفيذه بواسطة مادة معينة - لكنه في كل الحالات لا يمكن أن يزول اختلال الفنان أو يتلاشى توتره ، إلا إذا حقق إلهامه ، ونفذ فكرته ، وأنتج إبداعه بصورة تحقق له رضاؤه عنها ، ومرافقته عليها . وأن سعادته لتكون أكبر وأشمل حين يشاركه المذوقون ، في تفهم إبداعه ، وتذوقه لعمله . إذ يشعر حينئذ أن للفن تشاركه ، وأن تم له استعادة الفن ، الذي كان قد قطع إصاله به أثناء توتره والفعالة واختلال اتزانته .

نحن هنا - وطبقا لموقفنا - أمام وصف كامل وشامل لعملية الإبداع الفني من ألفها إلى يائها : أعني أمام وصف يبدأ من لحظات أو فترات ما قبل الإلهام ، وينتقل إلى وصف لحظات الإلهام ، ثم ينتقل إلى وصف لحظات ما بعد

الإلهام ، مؤكداً أن كل فنان يختلف في إبداعه الفني حسب قوعية إطاره ، وهو التأكيد الذي لم تستطع النظرية الاجتماعية أن تقيمه أو توضحه ، رغم اهتمامها الكامل بعنصر الأداء أو التنفيذ .

يبقى أمامنا السؤال الرابع والأخير ، والذي وجهناه إلى النظريات السابقة ولعيد توجيهه الآن بنصه إلى موقفنا الخاص كي يجيب عليه وهو : كيف تتخرجت الإبداعات ، وتحقق في إبداع فني ملموس ؟ وما هو دور العمل ، وما يصاحبه من أداء أو تنفيذ يتطلب وجود مادة تشكل فيها تلك الإبداعات ؟ لقد بينا من قبل أهمية هذا السؤال ، وضرورة أن تجيب عليه كل نظرية تصدى لتفسير ووصف عملية الإبداع الفني ؛ ذلك لأننا لا يمكن أن نقرر أن إبداعاً ما قد تحقق ، أو أن عملاً فنياً ما قد تم ، دون أن نرى بالفعل أو نسمع تحققه أو تنفيذه في مادة ما ، وهذا التحقق ، ذاك التنفيذ يتطلبان وجود فنان يتمتع بحواس دقيقة ، ووجود مادة يشكل فيها فنه ، ووجود عمل يمارسه الفنان أثناء الأداء أو التنفيذ أو التشكيل . والحق أن أي نظرة ترى قصر عملية الإبداع الفني على الإلهام وحده ، أو الفكر المخلق على ذاته وحسب ، أو اللاشعور الباطني فقط ، إنما هي نظرة قاصرة ، تنامي عن عنصر لا بد من وجوده وتوافره ، وتتغافل عن ركن جوهري ، لولاه ما تمت عملية الإبداع ، وبدونه ما استطعنا أن نقرر أن ثمة إبداع قد حدث . وبديهي أننا إذا اقتصرنا على الجانب الداخلي وحده - من إلهام وفكر ولا شعور - فإننا لن نستطيع أن نقرر أن هذا فنان أم لا ، أو أن فنانه أن هذا الفنان يتأثر عن قطيع الناس ، أو أنه يختلف عن هذا المعقري أو ذاك ، أو حتى أنه يختلف في أسلوبه وطريقته عن فنان آخر من جيل سابق عليه أو معاصره ، أو أنه ينتمي إلى هذه المدرسة الفنية أو تلك إذ ما هو محكنا الذي نستند إليه وإذا غفلنا عنصر التنفيذ أو الأداء وما يتطلبه من

مادة وعمل - في هذا التقرير أو ذاك ؟

ثم ألسنا نرى في كل يوم ما لا حصر له من الابداعات الفنية ، الانفس مع الخدع
واشعارا وأزجالا ونثرا ، الا نشاهد صوراً ومسكيات ورسوماً ، الا نقرا
قصصاً ومسرحيات وروايات وأشعاراً ، الا نرى الباليه والرقص والأوبرا
... الخ؟. إن معنى هذا ببساطة كلمة ، أن هناك دائماً تنفيذ أو أداء ، يتطلب
عملاً ، ومادة ، وفناناً حاصلًا على إطار نوعي خاص به .

ضف إلى ذلك أن عدم تحقق الابداع الفني في الخارج ، أى في عمل فني
ملبس ، وبجسد في مادة معينة ، لا يحقق للفنان خفض التوتر ، ولا يعيد إليه
إثارة واستعادة الزمن . وسيظل منفصلاً متوتراً فاقد الاتسار ، طالما أن
فكره أو إلهامه أو إبداعه لا زال محصوراً في داخله : ففكره أو لاشعوره أو
إلهامه وحسب .

لقد انتهى فقدنا للنظريات السابقة إلى أن نظرية الإلهام أو العبقرية والنظرية
العقلية ، والنظرية السيكلوجية لم تقرر من قريب أو من بعيد ، ولم تصف
بأى صورة من الصور عنصر التنفيذ أو الأداء ، ودور المادة ، وضرورة العمل
وأن النظرية الاجتماعية رغم تأكيدها وإصرارها على هذا العنصر ، وبيانها
لاهميته وضرورته ، إلا أنها لم تستطع - بسبب بعض أوجه النقص التي شابتها
وتعلقها بزم العقل الجمعي أو اللاشعور الجمعي ، وعدم دقتها ، وعموميتها التي
أغفلت معها التمييز بدقة بين الفنان المبدع وبين المجتمع - أن تبين كيف يختلف
الفنان المبدع عن قطيع الناس ، وكيف يتميز عن غيره من العباقرة الفنانين
وكيف تختلف الفنون ذاتها وتمايز ، ولماذا يبدع هذا الفنان رسماً ، ويبعد
الآخر نحتاً ، والثالث شعراً ، والرابع لحناً ... وهكذا .

ان النظرية الاجتماعية كانت محتاجة في نظرنا إلى بعض التعديل كي تصبح قادرة على إعطاء تفسير كامل ووصف شامل لعملية الابداع الفنى فهى كانت محتاجة إلى :-

١ - الاعتراف بفردية الفنان ، وبشخصيته المميزة عن غيره من البشر ، فضلا عن غيره من الفنانين . وحيث أنها لم تعترف بهذا ، بل تمسكت بأن يكون المجتمع هو المبدع وموضوع الابداع مما بلا أدنى تمايز أو تفاوت ، فلقد فشلت في إعطائنا تفسيراً دقيقاً يحدد دور الفنان الفرد من جهة ودور مجتمعه من جهة أخرى ، وفشلت بالتالى فى بيان تمايز الفنان عن غيره من الفنانين . وألغت دور عقله ووجدانه وحواسه التى تخصه كفنان فرد ، مما قادها إلى الغموض والاتحداد والابتعاد عن الدقة .

٢ - وكانت محتاجة ثانياً إلى إلغاء ما أسمته بالعقل الجمعى أو اللاشعور الجمعى . ولقد تبيننا من نقدنا السابق ، أن العقل الجمعى ليس إلا وهما من الأوهام ، وفرضية خاطئة ، لم تثبت الوقائع صدقها ، وأن اللاشعور الجمعى لا يقل عن العقل الجمعى خرافية ووهمية . وأما لا نعلم ولا يعلم الاجتماعيون أنفسهم كيف يعمل هذا العقل وما هى طبيعته ، وحواسه ، وكيف يبدع فى نطاق معين : ولقد ذكر الاجتماعيون أن العقل الجمعى يوجد لدى جميع الأراد وأن اللاشعور الجمعى ينحدر من السلف إلى الخلف أى يوجد لدى جميع الأجيال . وهذا القول ذاته كان مدعاة لنقد آخر للنظرية الاجتماعية ، إذ ما الذى يميز الفنان المبدع عن سائر الناس وهم حاصلون مثله على عقل جمعى أو لاشعور جمعى ، وليست له أدنى سمات تميزه عن غيره؟. ولو كانت النظرية الاجتماعية قد قررت أن العقل فردى ، وأنه يكتسب أفكاره من الخارج ،

وأنه مشبع بالخلفية الاجتماعية والتاريخية ، لكأن أكثر إتساقا مع موقفها ، وأكثر وضوحا في منهجها ، وأكثر دقة وتحديدًا في أقوالها .

٣ - وكانت النظرية الاجتماعية محتاجة ثالثًا إلى إدخال فكرة الإطار ، ذلك أن التمسك بفكرة الإطار ، جنبًا إلى جنب مع ما سبق ذكره في البندين الأول والثاني ، يؤدي إلى تقديم نفسه مقنع لتمايز الفنون ، واتجاه الفنان إلى فن معين دون آخر . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى ، فإن فكرة الإطار يمكن أن تتوافق وتتلاقى مع طبيعة النظرية الاجتماعية ، خصوصًا إذا علمنا أن مضمون الإطار مكتسب من الخارج ، أي من الواقع الاجتماعي والتاريخي وأن مادته مستقاة كلها من ذلك الواقع الخارجي عن طريق الحواس .

أما وأن النظرية الاجتماعية قد غفلت عن هذا كله ، أو على نحو أدق لم تبينه ، فلقد فشلت هي الأخرى في تقديم إجابة واضحة ودقيقة على سؤالنا المطروح حاليًا ، خصوصًا ما يتعلق منه باتجاه الفنان إلى فن معين دون آخر . ولقد عرفنا أننا أن النظريات الأخرى قد أهملت تمامًا الإجابة على هذا السؤال ويبقى الدور الآن على موقفنا الخاص كي يقدم إجابته ورأيه .

نحن نرى أن الإلهامات لا بد أن تتحقق في إبداعات فنية مدبوسة ، وأن الأفكار الإبداعية لا بد أن تتشكل في أعمال فنية محسوسة ، وأن هذا التحقق ، وذاك التشكل يتبعهما للفنان أن يخضع من قوته ، وأن يستعيد اتزانته ، فيستعيد الزمن . كما نرى أن الإبداعات الفنية لا يمكن أي تبقى أسيرة الفكر ، أو حيصة الوجدان ، وأنها لا يمكن أن تظل مجرد إلهامات حائرة في الباطن ، تدور مع ذاتها ، لا تسكاد تجد لها مخرجًا أو منفذًا . ونحن على يقين كامل من أن حواسنا تطلعنا في كل يوم ، على ما لا نحصر له من الأعمال الفنية ،

المتحققة في كيانات ومواد تقرأ أو تشاهد أو تسمع ، وهذا اليقين ذاته يهودنا إلى إستنتاج ضرورة وجود فنان ، قام بعمل أو أداء ، فشكل أو جسد مادة لفكرة منت له ، أو لإلهام حصل عليه .

هناك إذن أعمال فنية متحققة في الخارج ، يلمسها كل من يريد ، ويحسها كل من يبغي . ولكن سؤالنا الآن هو : كيف تخرجت تلك الإبداعات وتحققت في أعمال فنية ملبوسة ومحسوسة ؟ إن إجابتنا على هذا السؤال هي : أن الفنان ، الذي اكتسب مضمون إطاره النوعي من الخارج ، بشكل أصبح هذا الإطار منتظما لديه ، يفعل ويتوثر لآثر تهيبة أو حدث أو ظاهرة خارجية فيؤدى توتره إلى اختلال اتزانه ، فيعمل فكره ووجدانه ، حتى يحصل أخيراً على فكرة جديدة ، أو على إلهام مبتكر . ولكنه يلاحظ أن توتره لم ينخفض . وأن توازنه لم يعاد إليه ، وأنه لم يستعيد النحن . وهو يدرك أن إستعادة النحن لا يمكن أن تتم إلا بمشاركة النحن له في إلهامه أو في فكرته الجديدة ، أى إلا بتجسيد إلهامه ، أو تشكيل فكرته في مادة ما ، يمكن أن يراها النحن أو يسمعها أو يقرأها ، وها هنا يلجأ الفنان إلى حواسه ، كي تنقل له فكرته ، أو تحقق له إلهامه ، فتنبه تلك الحواس المتفاعلة تفاعلاً وظيفياً ودينامياً كلياً مع عقل ووجدان الفنان وطاله الخارجى إلى مادة معينة ، أو عدة مواد محددة فتعمل عليها ، تشكيلاً وتطويلاً ، حتى يتم تجسيد الفكرة ، أو تشكيل الإلهام .

هنا يلجأ النحات إلى إزميله وسجاريته ، والرسام إلى فرشاته وألوانه ، والموسيقي إلى نوته وآلاته ، والشاعر والقصاص والروائي والمسرحي إلى قلمه وأوراقه ... الخ ، أى يلجأ الجميع إلى مواد تتفق مع طبيعة إبداعاتهم من جهة ، ومع طبيعة الاطار النوعي الخاص بكل فنان من جهة أخرى .

وانترواق الآن قليلا عند علاقة الاطار بالمادة ؛ فالاطار يحدد نوع المادة التي يتجه إليها الفنان فوراً لتجسيد إلهامه أو تحقيق فكرته ، هذا من ناحية . ومن ناحية أخرى فإن مضمون الاطار ذاته يكون مكتوباً من قبل من المادة نفسها وعن طريق الخواص ، فقرات اكتساب مضمون الاطار ، يتجه فنان إلى الحجارة والأعمال الفنية في التعت ، بينما يتجه آخر إلى الكلمات المنطوقة أو المكتوبة ، وثالث إلى الآلات الموسيقية ، ورابع إلى الألوان ... الخ نعم إن الفنان قد يدرس خصائص وتكوينات وإمكانيات المادة ، وأن هذه الدراسة تؤدي به ، إلى فهم أكبر بعينه على إخضاعها لفنه ، ولكنه لا يتوقف عند حدود هذه الدراسة وحسب ، مع أهميتها لفنه ، بل يدرس أيضاً - من أجل اكتساب أفضل وأجود لمضمون إطاره - كيف توزعت هذه المواد في أعمال فنية ، ومتى تكون محقة لتناسق أفضل ، وتناغم أجمل ؟ وفي أي الأحوال يكون استخدامها أيسر وأعظم ؟ وما هو أقصى عطاء يمكن أن تمنحه أو تعطيه ؟ وغير ذلك من الجوانب أو الأبعاد . ومعنى هذا ، أن الفنان لا يلجأ إلى الألوان باعتبارها مادة أولية وحسب ، بل يدرس خصائصها وامتزاجاتها وطبيعتها وأقصى ما يمكن أن تعطيه ، وأياها أكثر دلالة للتعبير عن معنى معين ، أو فكرة ، أو عاطفة ، أو أمل ، أو تمنى ، أو رغبة ، أو حزن ، أو سرور أو مجون ، أو قدسية ... الخ ، وهو لا يلجأ إلى الحجارة من حيث هي كتلة صماء وحسب ، بل يدرس خطوطها وأعماقها وتكويناتها وطبيعتها ، وإمكانيات كل نوع منها ودلائل وأقصى ما يمنحه ... الخ . وهو لا يلجأ إلى الكلمات من حيث أنها مجرد تجمع من الحروف الساكنة الصامتة ، بل يدرس تركيباتها المختلفة ، وأنواع البلاغة فيها وما يؤدي منها إلى جمال الأسلوب ، ورواق العبارة ، ودقة التعبير وخلق جو التأثير المناسب :.. وهكذا . وقل مثل

ذلك بالنسبة إلى مواد جميع الفنون .

لكن الفنان لا يقتصر على دراسة مادته وحسب في طبيعتها الأولية أو في توزيعاتها في الأعمال الفنية المختلفة ، إنما يقوم أيضا بالتدرب عليها : فهو فيق الحكيم كثيراً ما كتب ومزق ، وليوناردو دافينشي كثيراً ما رسم وألفى ، وكتب الشاعر كثيراً ما دون وشطب ، وشوبان كثيراً ما تمرن وتدرّب وهكذا . ولم يكن ما مزقه أو ألغوه أو شطبه إلا من أجل المصيران فقط . وكلما تدرب الفنان على مادته .. وتمسك بها .. ومارسها عملياً ، كلما نمت بينه وبينها ألفة أكبر ، وكلما عايشها وعايشتها ، وكلما تفتحت المادة عن أسرارها وقدسها إليه .. وهذا يؤدي بالنتيجة إلى انتظام الاطار ورسوخه عند الفنان في نهاية الأمر .

ودور المادة لا يقتصر عند هذا الحد ، إذ إن الفنان الذي سبق له - وهو يكتب مضمون إطاره - أن درس خواص وطبيعة وإمكانيات مادته . وتمرن عملياً عليها ، وسارت مألوفة لديه ، مفهومه عنده ، وشاهد أو سمع أعمالاً فنية تجسده في مادته الاليفة لديه ، يعود إليها مرة أخرى : فيجد أن ينظم الإطار لديه ويرسخ ، قد يفعل ويتوتر إزاء حدث أو ظاهرة أو تجربة ، فينقل أثره ، حينئذ يعمل فكره ووجدانه ، حتى يحصل على فكرة جديدة أو إلهام مبتكر ، ولكنه بعد أن يحصل على هذه الفكرة أو ذلك الإلهام ، يجد أنه لا يمكنه ولا يتوقف ولا يزال توتره إلا إذا حقق إلهامه ، ونفذ فكرته في مادة أو مادته على نحو أدق . ذلك أن حواسه لا تتجه إلى أي مادة ، بل إلى المادة التي سبق له أن درسها وعاشها وتمرن عليها ، فليس من المعقول أن يتجه الرسام إلى الكلمات ، أو أن يتجه الشاعر إلى الحجارة ، أو أن يتجه الموسيقي إلى

الألوان ، أو الروائي إلى العود . وهكذا . ولكن المعقول هو أن يتجسده كل فنان إلى مادته التي ألفها وألفته ، وخايشها وطايشته ، وكان لها دورها الكبير في اكتساب الفنان لمضمون إطاره ، سواء منها مباشرة ، أو من تشكيلاتهما الفنية المتنوعة .

ورغم وجود أثر وتأثير بين الفنان وبين مادته ، ورغم فهمه لها ، ومراحه عليها . إلا أنه كثيرا ما يحدث أن تخرج المادة عن طاعته ، فتأتي أن تجسد إلهامه ، أو أن تشكل فكرته . فقد تكون ليونة الفكرة أرق من أن تتشكل في سجارة قاسية ، وقد يكون هريق الإلهام أسطع من أن يتجسد في ألوان باهتة ، وقد يكون نبض الفكرة أقوى من تثبيته في أعمال ساكنة ، وقد يكون تدفق الإلهام أخصب وأسرع من توقيفه في مواد هامة . ماذا يفعل الفنان هنا ؟ إن عليه أن يحور فكرته أو أن يعدل إلهامه ، إن عليه أن يعدل الداخل بنمائه على الخارج ، إن عليه أن يستمع إلى نداء المسادة ، ويلبي طلباتها ، وهو حينها يعدل من فكرته أو يحور في إلهامه ، فإن هذا التعديل وذلك التحوير يكونان متوافقين مع طبيعة المسادة ، وخواتمها ، وإمكاناتها . وليس بإمكان الفنان أن يغير مادته بمادة أخرى لم يألفها من قبل ، ولم تلعب دورا رئيسيا في اكتسابه لمضمون إطاره ، وليس باستطاعته أن يحور عن طبيعة المسادة بشكل هي غير معدة له ، أو بأسلوب يتنافى مع إمكاناتها وطبيعتها ، فادته هي هكذا ، وهذا هو أقصى ما يمكن أن تعطيه ، ولا مفر أعاصه من أن يغير هو أو يعدل أو يحور من الإلهام أو فكرته كي يتوافقا مع طبيعة مادته وإمكاناتها .

إلا أن دور المادة لا يقتصر على هذا كله ، إذ قد توجهي المادة للفنان بفكرة مبتكرة غير تلك التي بدأ بها ، أو بإلهام جديد غير الذي كان في ذهنه

قبل التنفيذ . وليس هذا بأسر غريب . . فالمادة وتشكيلاتها المتنوعة في أعمال فنية هي التي أوحى إلى الفنان بفكرته الأولى . وهي يمكن أن توحى إليه أيضا بفكرته الثانية . فحينما يقبل الفنان على تنفيذ فكرته أو إلهامه يصطدم بعوائق المادة ، واثاء اصطدامه قد تكشف له المادة عن سر من أسرارها ، أو عن جمال تشكيل ، أو عن جمال تجسيد لم يقطن إليه من قبل . حينئذ ينفعل ويتوتر ويختل انزاله ، ويفكر في هذا السر أو ذاك الجمال حتى يحصل على إلهام مناسب ، يقوم فورا بتنفيذه وتساوده مادته على التنفيذ بأجل ما يمكن وأسرع ما يكون .

لكن المادة لا يمكن أن تشكل هكذا بمفردها في أعمال فنية ، أو تجسد تلقائيا في إبداعات وإنتاجات جمالية . إنها تحتاج إلى عمل وإلى يد صانعة أو عاملة . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فإن الفنان لا ينفذ فكرته بمجرد الأمل أو الأمنى أو الرجاء ، ولا يجد إلهامه بأسلوب سحري أو بقوة الجان ، إنه ينفذ فكرته ويجسد إلهامه بواسطة العمل ، فالعمل هو العنصر الرئيسى الحاسم الذى يجمع بين الفنان وبين مادته ، ولولاه لما تم اللقاء ، ولما حدث التشكيل ، ولما تحقق أى إبداع فنى على الإطلاق . وسين يأتى دور العمل ، نجد هذا يرسم وذاك ينحت وثالث يكتب ، ورابع يلحن . . الخ ، أى نجد الجميع وهم في حالة عمل أو نشاط عمل . ومن الصعوبة بمكان أن يتوقف الفنان عن إتمام عمله خروجا إذا ما كان قد قطع فيه شوطا كبيرا ، فلقد لاحظ بعض علماء النفس أن إيقاف من يعمل يكون أصعب ، بل يكاد يكون مستحيلا ، في المراحل الأخيرة منه في المراحل الأولى . وعلى هذا النحو يجد الفنان نفسه مقبلا في عمله ، لا يتوقف عنه ، حتى يتم له أداء أو تنفيذ فكرته أو إلهامه بشكل يجسد يراه أو يسمعه الآخرون ، مما يجيد إلى الفنان إنزاله ، ويستعيد النحن بالتالى .

والحق أن ما يكتشفه الفنان من ضرورة تغيير فكرته أو تحويلها لا يتم إلا أثناء العمل ، كما أن المادة لا تكشف عن أسرارها الدفينة للفنان إلا أثناء العمل أيضا ؛ إذ ليس من المعقول أن يغير الفنان فكرته أو يحورها قبل إتمامه على العمل ، وليس من المعقول أيضا أن تكشف المادة عن أسرارها الدفينة لإنسان لا يعمل عليها تشكيلا وتطويها وتجسيدها . والخلاصة أن دور العمل في عملية الإبداع الفني هو دور كبير .

لكننا ينبغي أن نؤكد هنا ، أن الفنان لا يكون في واد ، ويكون عمله في واد ثان ، ومادته في واد ثالث ، فليس ثمة انفصال على الإطلاق بين الفنان وبين عمله ومادته ، إذ الاتصال والتفاعل ، والآثر والتأثير ، والفعل ورد الفعل بين هذه العناصر الثلاثة كبيرا . ولا يمكن لنا بأي حال من الأحوال تمزيق تلك الصلة أو ذاك التفاعل ، أو الإقلال من مدى التأثير أو قوة الفعل ورد الفعل فهي عناصر متلاحمة ومتماصة لا انفصال بينها ولا انقطاع ، إن الفنان لا عمل لا إنتاج له ، والمادة لا تشكل في إنتاجات فنية إلا عمل ، والعمل لا يتم إلا بواسطة الفنان . ما هنا نلمس أن بين الفنان وعمله ومادته أقوى الأواصر والصلات ، وأنه ليس في الإمكان التخالف عن عنصر أو اثنين من تلك العناصر .

نستطيع الآن أن تميز بوضوح كامل ، كيف تتمايز الفنون وتختلف من فنان إلى آخر ، بل نستطيع أن نشير أيضا كيف يتمايز عمل فني عن الآخر من حيث الدرجة لدى فنان واحد : إن الفنون تتمايز طبقا لموقفنا تبعا لاختلاف الأطار النوعي الخاص من فنان إلى آخر ، فهذا يحمل إطارا شعريا ، وذاك إطارا قصصيا ، وثالث إطارا موسيقيا ، ورابع إطارا في النحت أو الرسم

الخ ، والإطار يحدد طبيعة الإلهام ، كما يحدد طبيعة المادة ، ونوع العمل ، وغير ذلك مما أفضنا فيه من قبل ، أما كيف يتمايز عمل فني عن الآخر لدى فنان واحد من حيث الدرجة ، فإن ذلك التمايز يحدث تبعاً لما يلي : -

١ - اختلاف تجربة الفنان ، ومدى تأثيره بها ، وانفعاله وتوتره لها ، وما يفجم عن ذلك من اختلال اتزانه . وقد بينا من قبل أن هناك أنفعالاً سطحي وآخر عميق ، أو أنفعالاً بالغ وآخر ضئيل ، وكذلك الأسرها النسبية إلى التوتر واختلال الاتزان .

٢ - ما يسترى الفنان طبقاً لدرجة انفعاله وتوتره واختلال اتزانه من تفاوت أفكاره وإلهاماته من حيث الدرجة قبل إقدامه على تنفيذ العمل الفني فهي قد تكون سطحية أو عميقة ، بالغة أو ضئيلة .

٣ - إلى تفاوت في مهارته اليدوية أو الحسية بوجه عام . وهذا التفاوت قد يكون إلى الأمام حينما يكتسب الفنان مهارات حركية وحسية ويدوية أدق وقد يكون إلى الأسوأ حينما تعطل حواسه أو تفقد - لعدة أسباب - مهارتها الحركية والعصبية .

٤ - الفهم المتطور باستمرار لأسرار مادته : ففي كل عمل فني لاحق يكشف الفنان سرا أو عدة أسرار لم تسكن في متناوله وهو بإزاء عمله السابق مما قد يؤدي به إلى تنفيذ أروع ، أو تجسيد أدق ، أو تشكيل أعظم ، يختلف عن التنفيذ أو التجسيد أو التشكيل السابق .

لكن لماذا نقول إن الأعمال الفنية لا تختلف عند الفنان الواحد إلا من حيث الدرجة وحسب ؟ الواقع أن لكل فنان أسلوبه الخاص الذي يشيع في

أعماله كلها ، والذي يميز شخصيته عن غيره ، فأعماله ليست في الحقيقة سوى جوانب تصدر عن عالم واحد محوره الفنان الذي صورها ، والذي هو حاصل أيضا على إطار نوعي محاس به . والحق أن مثال لالاند التماثل قد يتبين بكل وضوح أن قيمة تشابه بين أعمال الفنان الواحد ، وأن صوراً عشرة لفنان واحد هي بالضرورة متشابهة من حيث الطابع والأسلوب ، والأمثلة يختلف لطلابنا من عشرة فنانيين تصوير منظر واحد ، فإننا لا بد وأن نحصل على عشر صور مختلفة تماماً في الطابع والأسلوب . ويلاحظ الباحث أن هناك تشابهاً في أعمال ليوناردو الفنية ، فلو نظرنا إلى لوحات ليوناردو الموناليزا وبا كوس ويوحنا المعمدان وليدا والقديسة آن لراعنا أن نجد فيها نفس الطابع ونفس الأسلوب كما لاحظنا قدوة الفن أن اهتمامه موناليزا موجودة في غالبية لوحات ليوناردو لا فرق في ذلك بين مؤثر ومذكر . هناك إذن تشابه بين أعمال الفنان من حيث الطابع والأسلوب ، ولكن هناك أيضاً تفاوت بين هذا العمل أو ذاك من أعمال الفنان الواحد ، لكن هذا التفاوت لا يكون إلا في الدرجة وحسب ، أي يكون تفاوتاً داخل إطاره النوعي ، محدوداً بطابعه ، خاضعاً لأسلوبه .

وهكذا يكون موقفنا الخاص قديماً بوضوح كيف تخارجت الإبداعات في أعمال فنية ماوسة ، مركزاً على دور العمل ، وما يصاحبه من أداء أو تنفيذ مبدع دور المادة ، ولماذا تختلف الفنون من فنان إلى آخر ؟ أو تمايز من حيث الدرجة لدى فنان واحد بعينه .

يمكن القول الآن - وإجابات موقفنا بين أيدينا - أن ذلك الموقف قد نجح تماماً في تقديم تفسير شامل وكامل لعملية الإبداع الفني ، كما قدم في نفس الوقت وصفاً كاملاً لكيفية حدوث عملية الإبداع الفني من بدايتها إلى منتهاها

وكيفية تخارج الإبداعات في أعمال فنية ملموسة ، تتطلب إيسافا معينة ، يتسم
بسمات خاصة ، هو الفنان ، كما تتطلب في نفس الوقت عملا ومادة . وحينما
قدمنا هذا الموقف لنفيس الامتحان الذي بلورناه في أسئلة أربع ، ورأيها أشمل
المنظريات الأربع في تقديم إجابات واضحة عليها ، تقدم مؤلفنا بكل توافق
وتناهي لإجابات لبقية ومتأسفة عليها ، بحيث يمكن أن تقرر أنه الموقف
الوحيد - فيما نعلم - الذي صيد بكل قوة أمام مشكلة تعتبر من أعقد المشاكل
الفنية على وجه الإطلاق ؛ ألا وهي مشكلة الإبداع الفني

• • •

ثبت بأهم المراجع العربية والأجنبية

أولا : ثبت باهم المراجع العربية

- ١ - أهوريان (محمد علي) : فلسفة الجمال ولشأة القانون الجميلة ، الدار القومية للطباعة والنشر ، الاسكندرية ١٩٦٤ .
- ٢ - أحمد أحمد يوسف : ليوناردو دافنشي ؛ دار المعارف بمصر ١٩٦٨ .
- ٣ - أفلاطون : محاوره إيون أو عن الإلياذة ، ترجمة محمد صقر خفاجة وسهر القلماوي ، مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٦ .
- ٤ - أولسيانيكوف : الجمال عند هيجل ، مقال ضمن كتاب ، الجمال في تفسيره الماركسي ، ترجمة يوسف الحلاق ، منشورات وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي ، دمشق ١٩٦٨ .
- ٥ - بوسيلوف : تطور نظرية الفن في روسيا والمدرسة الجمالية الجديدة مقال ضمن كتاب ، الجمال في تفسيره الماركسي ، السابق ذكره .
- ٦ - هرييه (آلان روب) : نحو رواية جديدة ، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى مراجعة لويس عوض ، دار المعارف بمصر .
- ٧ - جويو (جان ماري) : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ترجمة سامي الهدوي ، دار اليقظة العربية ، بيروت ١٩٦٥ .
- ٨ - زكريا إبراهيم : مشكلة الفن ، مكتبة مصر ١٩٥٩ .
- ٩ - زكريا إبراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مكتبة مصر ١٩٦٦ .
- ١٠ - سانتيانا (جورج) : الإحساس بالجمال ؛ ترجمة محمد مصطفى بدوي مكتبة الانجلو المصرية .

- ١١ - عز الدين إسماعيل : الفن والإنسان ، دار القلم ، بيروت ١٩٧٤ .
- ١٢ - فرويد (سيجموند) التحليل النفسي والفن ، دافينشي ودستوفسكي
ترجمة سمير كرم ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٧٥ .
- ١٣ - فنكلشتاين (سيدنى) : الواقعية في الفن ، ترجمة مجاهد عبد المنعم
مجاهد ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧١ .
- ١٤ - فيشر (إرنست) : ضرورة الفن ، ترجمة أسعد حليم ، الهيئة المصرية
العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧١ .
- ١٥ - مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ،
دار المعارف بمصر ١٩٥٩ .
- ١٦ - نيقولايف : الجمال عند الثوريين الديمقراطيين الروس ، مقال ضمن
كتاب « الجمال في تفسيره الماركسي » .
- ١٧ - ييزيتوف : الجمال في التراث الكلاسيكي الماركسية اللينينية ، مقال
ضمن كتاب « الجمال في تفسيره الماركسي » .

ثانياً نبت بأهم المراجع الأجنبية

1. Alain, *Système des Beaux-Arts*, Gallimard, 1926.
2. Alain, *Vingt Leçons Sur Les Beaux Arts*, Paris, 1931.
3. Bayer; R., *Traité d'Esthétique*, paris 1956.
4. Beguin, *L'ame Romantique et la Reve*. Paris 1946.
5. Bergson; H., *Essai Sur les Données immédiates de la conscience*, Paris 1904.
6. Bergson; H., *L'énergie Sprituelle*, Paris 1929.
7. Bergson, H., *L'évolution Créatrice*, Paris 1929.
8. Bergson, H., *Les Deux Sources de la Morale et de la Religion*, Paris 1932.
9. Bernard, Ch., *Esthétique et critique*. Paris 1946.
10. Bosanquet, B., *A history of Aesthetic*, London 1892.
11. Bosanquet; B., *Three Lectures on Aesthetic*, London 1915.
12. Brown, J. F, *Psychodynamics of Abnormal behavior*, New York 1940.
13. Burt & Others., *How the mind works*, London. 1933.
14. Cavillier, H., *Manuel de philosophie*, Paris 1931.
15. Cassirer, E., *The philosophy of symbolic Forms*, New Haven 1935.
16. Cassou, J., *Situation de l'Art Moderne*, Paris 1950.
17. Clay, F., *The origin of the sense of Beauty*, London 1917.
18. Colling wood, R. G, *The principles of Art*, Oxford 1938.
19. Croce, B., *Esthétique comme science de l'expression et linguistique Generale*, tr. Francaise, Paris 1904.

20. Croce, B., Bréviaire d' Esthétique. tr. Française, Paris 1923.
21. Dampier, W, The history of science, cambridge 1949
22. Delacroix, H., Psychologie de l'Art, Paris 1927.
23. Delacroix, H, L'Art et les sentiments Esthétique, Paris 1939.
24. Dougan, C. & Welch, L Originality Ratings of Department store Display Department personnel, J. App. Psychol 1949, 33.
25. Douney, J, Creative imagination — London, 1929.
26. Eggar, Essai sur L'Histoire de la critique chez Les Grecs, Paris 1889.
27. Feldman, V., L'Esthétique Française contemporaine, 1936
28. Freud, S., Totem and Taboo «The basic writings of Sigmund Freud, tr. and ed. by A. A. Brill» New York 1938.
29. Freud, S., The interpretation of Dreams (The basic writings of S. Freud)
30. Fry R., Vision and Design, Penguin Books. 1940.
31. Goldenchilde., Man makes himself, New York 1946.
32. Guilford, J. P., Creativity, Amer-Psychologist 1950, 5.
33. Guilford, J. P., Creative Abilities in the Art, Psychol Rev. 1957, 64.
34. Harrison, J., Art and Ritual, London 1935
35. Hourticq, Encyclopedia de Beaux — Arts. 1935.
36. Huismann, D: L'Esthétique, Paris 1954.
37. Jean La Croix., Les Sentiments et la vie Morale, Paris 1968,

38. Jung, C. G., *Psychological Types*, tr. by H. G. Baynes, London 1838.
39. Jung, C. G., *Modern Man in search of a Soul*, London 1941.
40. Jung, C. G., *The integration of the personality*, London 1941.
41. Jung, C. G., *Contributions to Analytical psychology*. tr. by H. G & C. F. Baynes London 1942.
42. Knox, i., *The Aesthetic theories of Kant, Hegel and schopenhauer*, New York 1936.
43. Koffka, K., *The Growth of the Mind*, London 1931.
44. Kretschmer, E., *The psychology of the Men of Genius*, tr. by R.B. cattell, London 1933.
45. Lalo, Ch., *L'Art et la Morale*, Paris 1922.
46. Lalo, Ch., *Introduction à l'Esthétique*.
47. Levin, L., *The Sociology of Taste*, tr. by E. Dicka, London 1944,
48. Lewin, K., *A Dynamic theory of personality*, New York 1935.
49. Lewin, K., *Principles of Topological psychology*, New York. 1938,
50. Lewin, K., *Will and Needs*, London 1938.
51. McCardy., *The mentality of Leonardo Davinci*, New York 1939.
52. Patrick, C., *Creative thought in poets*, Arch. psychol. 1935, 5.
53. Patrick, C., *Creative thought in Artists*, Arch. psychol. 1935, 5.

45. Patrick, C., Creative thought in Artists, J. of psychol. 1937, 4.
55. Patrick, C., The relation of whole and part in creative thought, Amer. j. of psychol. 1941, 46.
56. Polin, R., De l'originalité dans l'art, Revu de science Humaines, juillet, Sep. 1954.
57. Read, H., Art and society, London 1945.
58. René Le Senne., La Destinée personnelle, Flammarion 1951.
59. Ribot, T., La Logique des sentiments, Paris 1920.
60. Ribot, L'imagination créatrice, Paris 1921.
61. Rodin, A., L'Art, Paris 1951.
62. Rusu, L., Essai sur la création Artistique, Paris 1935.
63. Sachs, H., The creative unconscious, Boston 1942.
64. Shoen, M., Art and Beauty, New York 1932.
65. Soneif, M., Tests of creativity, Review critique and clinical implications, Annals of the faculty of Arts, Ain Shams univer, 1959. 5,
66. Souriau, E., L'avenir de l'Esthétique, Paris 1929.
67. Stein, M. I., Transactional Approach to creativity, Research conference on the identification of creative Scientific Talent, univer, utah, August 1955.
68. Taine, H., Philosophie de l'Art, Paris 1865.
69. Thomson, G. H., The factorial analysis of Human Ability. London 1951.

70. Thouless, R. H., General and social psychology. London 1945.
71. Thurstone, L. L., Creative thought. App. of psychol. New York 1925.
72. Tiegham, P. V., Le Romantisme dans la litterature Europien, Paris 1958.
73. Wertheimer, M., Productive Thinking, New York & London 1945.
74. Wilson & Others., A Factor Analytic study of creative thinking Abilities Psychometrika 1954, 19

Bibliotheca Alexandrina



0404929